

**VON KÖNIGLICHER WELTFLUCHT  
ZU BÜRGERLICHER STAATSUTOPIE**

Karl Friedrich Schinkels Entwurf zur "Residenz eines Fürsten"  
aus dem Jahr 1835

Beiträge zu seiner Deutung

**INAUGURAL - DISSERTATION**

zur  
Erlangung der Doktorwürde  
des  
Fachbereichs Germanistik  
und Kunstwissenschaften  
der Philipps-Universität Marburg

- Textband -

vorgelegt von  
Ralf Frank Hartmann  
aus  
Bad Karlshafen-Helmarshausen

Berlin 1997

<b>Inhalt</b>	<b>Seite</b>
<b>Vorwort</b>	1
<b>I. Einleitung</b>	5
<b>II. Zwischen Zyklus und Progression Strukturen der Architekturorganisation und bildhafte Qualitäten von Grundriß und Aufriß</b>	17
1. Aufbau und Organisation der Grundrißdisposition	17
Architekturen im Verband S.18, Topographie S.19, Die Südachse S.19, Der Portalbereich S.21, Der westliche Verwaltungsflügel S.22, Der östliche Bereich der fürstlichen Wohnungen S.22, Die Kunstsammlungen S.26, Der Innere Garten S.27, Der Odeonsbereich S.28, Das Theater S.29, Die Ökonomiebauten des Verkehrs S.32, Der Große Circus S.33, Der Thron- und Festsaal S.34, Die Achse der Rotunden S.35, Die Schloßkirche S.36, Der Tempel der Nationalheiligtümer S.38, Das Wege- und Galeriesystem S.40.	
2. Das Panorama der Ansicht	41
Bildkomposition S.43, Schloßkirche und Dombilder S.45, Das Motiv des Reichstags bei Caspar David Friedrich S.48	
3. Das Motiv der Spiegelung	53
Schloß Charlottenhof S.53, Die Friedenskirche in Sanssouci S.54, Kloster "St.Georgen im See" S.55, Spiegel der Wirklichkeit S.56, Philipp Otto Runge's "Mutter an der Quelle" S.57, Schinkels Museumsfresken S.61, Religiöse Wallfahrt und romantische Bildungsreise S.62, Rom S.63, Julius Schnorr von Carolsfeld: "Blick auf den Vatikan" S.65, Friedrich Schlegels Begriffe von Zyklus und Progression S.69, Tempel der Nationalheiligtümer und "Gotischer Dom am Wasser" S.78.	
4. Residenzansicht und Stilproblematik	85
Die beiden Achsensysteme und ihre Konvergenzen S.93.	
5. Die Funktion der Schloßkirche	97
Bernard Poyets "Assemblée Nationale" S.99, Hambacher Fest, Englische Parlamentsreform und Preußen S.104, Parlamentsarchitektur S.108.	
6. Zusammenfassung	113

<b>III.</b>	<b>Zwischen Retrospektive und Utopie</b>	<b>115</b>
	<b>Die Portalanlage</b>	
1.	Die Komposition der Portalanlage	118
2.	Motivgeschichtliche und historische Implikationen des Rundbogenportals	120
	Der Triumphbogen S.121, Gartenarchitekturen S.122, Revolutionsarchitekturen S.125, Grotte und Höhle als romantische Topoi S.128, Todessymbol und Mausoleum S.130, Die Rezeption französischer Vorbilder S.132.	
3.	Friedrich Gillys Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich II.	133
	Gillys Tempel der Einsamkeit S.136, Der idealisierte Weg S.136, Das Pantheon in Wörlitz S.137, Architektur, Bewegung, Prozeß S.138, Denkmal und städtebaulicher Kontext S.141, Historische Entwicklung des Denkmalprojekts für Friedrich II. S.142, Boullée S.143, Höfische Repräsentation und bürgerliche Öffentlichkeit S.146, Städtische Architekturen S.152, Die Revolution von 1830 und Preußen S.159.	
4.	Architekturen der Revolutionszeit	161
	Heilige Berge S.163, Sakralisierung der Politik-Säkularisierung der Religion S.174, Bürgerliche Rundbauten S.176, Paris als Garten der Revolution S.187, Das Panthéon in Paris S.188, Alliance intellectuelle S.193	
5.	Freimaurerei	196
	Die Residenz und das Bild des Salomonischen Tempels S.198. Mozarts "Zauberflöte" S.202, Salomonischer Tempel-Herkulinische Säulen S.205.	
6.	Bergwerk und Tunnel	210
7.	Zusammenfassung	221

<b>IV.</b>	<b>Zwischen höfischer Tradition und bürgerlicher Moderne</b>	224
	<b>Residenzwege - Stadtwege</b>	
	1. Schloß, Stadt und Verkehr	226
	Funktionsdifferenzierung S.227, Systematik S.232, Lineare Stadt und differenziertes Wegesystem S.233, Bewegung und Beobachtung S.237, Stadt und Verkehr im frühen 19. Jahrhundert S.241.	
	2. Bürgerliche Freiräume	242
	Die Panoramen S.244, Das Modell der Großstadt S.248, Die Passagen S.251, Stadtplanung S.256, Berlin S.258, John Nash S. 260, Das Modell des Palais Royal S.263, Passage und Panorama S.270, Metamorphose des Rotundenmotivs S.272.	
	3. Stadtentwicklung	278
	Vagedes' Plan für Krefeld S.279, Bürgerliche Bauherrenmodelle S.283, Der offene Plan als Gesellschaftsmodell S.284, Die "neue Wilhelmsstraße" in Berlin S.288, Das "Kaufhaus" Unter den Linden S.289.	
	4. Zusammenfassung	293
<b>V.</b>	<b>Resümee</b>	295
<b>VI.</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	314
<b>VII.</b>	<b>Abbildungsverzeichnis</b> (siehe Abbildungsband)	

## Vorwort

Im Juni des Jahres 1834 erscheint in Gießen Georg Büchners Schrift "Der hessische Landbote", die er mit dem berühmten Motto der Französischen Revolution "Friede den Hütten, Krieg den Palästen!" einleitet. Diese politische Flugschrift ruft die hessischen Bauern zum Freiheitskampf gegen die monarchische Gewalt des despotischen Großherzogs auf und rekurriert in ihrer Argumentation auf ein politisches Ereignis, das 45 Jahre zurücklag und einen, das gesamte 19.Jahrhundert bestimmenden politischen Wendepunkt markierte. Mit der Französischen Revolution begann ein bürgerliches Staatsmodell Form anzunehmen, das die politischen Auseinandersetzungen im Europa der folgenden Jahrzehnte als Leitbild bestimmen sollte.

Auf die Revolution von 1789 folgt in Frankreich zunächst die konstitutionelle Regierung Ludwigs XVI. bis zu seiner Hinrichtung im Jahr 1793. Nach den Jahren der republikanischen Schreckensherrschaft und des Directoire folgt die napoleonische Ära, auf die Kaiserzeit die Restitution der Bourbonenkönige. Karl X. , französischer König bis 1830, versucht, einen Feudalabsolutismus zu rekonstruieren, der den politischen Realitäten der Zeit diametral entgegensteht und dementsprechend heftig von bürgerlicher Seite bekämpft wird. Im Juli des Jahres 1830 wird Frankreich erneut Schauplatz einer bürgerlichen Revolution, die bewußt an die Traditionen des Jahres 1789 anknüpft und sich deren Bild- und Symbolsprache zu eigen macht. Louis-Philippe, das Haupt des Hauses Orléans, wird von einer bürgerlichen Versammlung zum Bürgerkönig gewählt und inthronisiert. Damit entsteht ein bürgerlicher Staat, der auf den ökonomischen Prinzipien des beginnenden Kapitalismus aufbaut und im Rahmen der konstitutionellen Monarchie dem Bürgertum eine zentrale Rolle in der Staatsgewalt einräumt. Dieses Ereignis hat ebenso wie die große Revolution von 1789 erheblichen Einfluß auf die gesamteuropäische Entwicklung und gilt für bürgerliche Oppositionelle in allen Nachbarländern Frankreichs als Fanal, sich erneut gegen die monarchische Bevormundung der Restaurationsepoche zur Wehr zu setzen. In den Jahren nach 1830 entstehen in vielen Teilstaaten Deutschlands konstitutionelle Verfassungen, die die politische Beteiligung des Bürgertums festschreiben und die monarchische Gewalt einschränken.

Preußen als eines der Kernländer des Restaurationssystems der Metternichschen Heiligen Allianz nimmt an diesen Entwicklungen nicht teil. König Friedrich Wilhelm III. hatte während der Besatzungszeit durch die napoleonischen Truppen zwar ein Verfassungsversprechen gegeben, dieses aber nach Beendigung der Befreiungskriege nicht eingehalten. Stattdessen folgt eine Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher Reformen, die bürgerlichen Interessen zwar einen größeren Einfluß einräumen, dennoch aber die Frage nach der

Beteiligung an der politischen Gewalt ausklammern. Auch in Preußen werden 1830 die Auswirkungen der französischen Julirevolution spürbar, als es zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Handwerkern, Kleinbürgern und Tagelöhnern und der Staatspolizei kommt.

Während dieser Jahre hatte Karl Friedrich Schinkel als preußischer Stararchitekt nahezu den Höhepunkt seiner Karriere erreicht und zahlreiche seiner Großprojekte realisiert bzw. in Planung gebracht. Bereits seit mehreren Jahren arbeitete er an der Weitergabe seiner kunsttheoretischen Anschauungen in der Form des sogenannten Architektonischen Lehrbuches, das sowohl in Zeichnungen als auch in theoretischen Abhandlungen Gestalt angenommen hatte. Als aufmerksamer Beobachter und Diskussionspartner nahm der preußische Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. an der Entwicklung des Schinkelschen Theoriegebäudes teil und versuchte, seinen eigenen Einfluß auf das Werk durch die Zusage der Hilfe bei der Publikation zu festigen. Vermutlich auf Friedrich Wilhelms Initiative hin arbeitete Schinkel einen monumentalen Plan zu einer Residenz aus, der als summarisches Exemplum der Überlegungen zu seinem Lehrbuchprojekt dienen sollte.

Nur wenige Monate nachdem Büchners Motto "Friede den Hütten, Krieg den Palästen" die politische Brisanz der Zeit zum Ausdruck gebracht und der Autor die bestehenden konstitutionellen Verfassungen bereits der Verlogenheit überführt hatte, konzipierte Schinkel also eine Bauaufgabe, die den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen und Realitäten der Gegenwart scheinbar vollkommen entgegenstand.

Die Residenz eines Fürsten, die im März des Jahres 1835 zu Papier gebracht wurde, formulierte also im Prinzip eine monarchische Kampfansage an die Interessen der bürgerlichen Opposition, indem sie eine Bauaufgabe aufgriff, die spätestens in den Jahren nach 1830 auch in Deutschland als obsolet erscheinen mußte.

Der preußische Hof hatte sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend aus Berlin zurückgezogen und begann die durch König Friedrich II. begonnenen baulichen Aktivitäten in der Potsdamer Umgebung auszuweiten und eine synthetische Traumkulisse der ländlichen Harmonie und des sogenannten "Goldenen Zeitalters" zu installieren, die in Kontrast zu den gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Verhältnissen in der Residenzstadt Berlin stand. Begonnen hatte diese Entwicklung im ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem Neuen Garten König Friedrich Wilhelms II. und setzte sich aufgrund angespannter ökonomischer Verhältnisse während der Befreiungskriege nur verhalten unter Friedrich Wilhelm III. fort. Der Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. hatte einen wesentlichen Einfluß auf diese Projekte seit den 20er Jahren und dilettierte selbst als Künstler und Architekt, der Schinkel ständig mit der Ausarbeitung seiner Ideenkonzepte betraute. Das daraus resultierende enge Verhältnis zwischen kronprinzlichem Auftraggeber und Architekt bestimmte zahlreiche der Schinkelschen Entwürfe, mit denen er seine

Position als inoffizieller "Hofbaumeister" fundamentierte. Seiner einflußreichen Stellung bei Hofe stand seine Position im Kreis der bürgerlichen Elite Berlins gegenüber, die sich aus Künstlern, Intellektuellen, politisch liberalen und latent oppositionellen Mitgliedern der Gesellschaft zusammensetzte. Schinkel hatte also gleichfalls Kontakt zum Königshaus wie zur kulturellen und ebenso zur wirtschaftlichen Führungselite des preußischen Bürgertums. In dieser gesellschaftlichen Position kommt ein Spannungsverhältnis zum Ausdruck, das nicht ohne Einfluß auf seine künstlerische und architektonische Arbeit bleiben konnte. Die kunsthistorische Forschung hat der Frage nach den höfischen und bürgerlichen Aspekten der Schinkelschen Arbeiten nachzugehen versucht, um ideologische Grenzen und die Tragweite der verschiedenen Einflußbereiche aufzuzeigen. Wesentliche Projekte Schinkels, wie zum Beispiel die Neue Wache, das Schauspielhaus, das Museum oder die Bauakademie, konnten dahingehend mehr oder weniger eindeutig interpretiert werden.

Die Residenz eines Fürsten hat in dieser Hinsicht innerhalb der Forschung bislang ein nur wenig befriedigendes Echo gefunden und ist bis auf wenige Ausnahmen kaum einer derartigen Fragestellung unterzogen worden.

Die folgende Untersuchung versucht, dieses Mißverhältnis zu erklären und gleichzeitig auszuräumen, indem sie die Frage des ideologischen und politischen Aussagewertes des Projektes im Spannungsfeld zwischen höfischer Restauration und bürgerlichem Fortschritt aufgreift und die immanenten Probleme des Themas sowohl unter künstlerischen als auch unter gesellschaftlichen Aspekten aufzeigt.

Die Frage nach dem Verhältnis von Rezeption und Innovation wird dabei im Mittelpunkt stehen, denn neben künstlerischen werden gleichfalls politische Zitate in Schinkels Entwurf vermittelt erkennbar, die eine neuartige Auffassung der Bauaufgabe eines Residenzschlosses spürbar werden lassen und weit über die eigentliche funktionale Aufgabe und deren ideologische Implikationen hinausverweisen.

Keiner der drei letzten preußischen Könige mit dem Namen Friedrich Wilhelm hatte eine Regierungszeit ohne revolutionäre Unruhen erleben können, weder Friedrich Wilhelm II. noch Friedrich Wilhelm III. Beide konnten noch relativ unerschrocken ihre Regierungsgeschäfte in der üblichen Weise fortsetzen und ihre monarchische Position mit entsprechenden künstlerischen Projekten und der Einbeziehung des vorhandenen Repräsentationsraumes untermauern. Friedrich Wilhelm IV., der die schärfsten Revolutionskämpfe im eigenen Land miterlebte und heftig dagegen zu Felde zog, plante als König zahlreiche architektonische Großprojekte und konnte sie zu einem Teil realisieren. Die Signifikanz dieser Projekte kann dazu dienen, seine politische Position während der entscheidenden Umbruchphase des preußischen Staates zu erklären.

Bereits während der Kronprinzenzeit kristallisierte sich sein ultra-royalistisches Weltbild in regressiven Architekturphantasien heraus, zu denen ein großer Teil der Forschung auch die Residenz eines Fürsten rechnete. Nur wenige Interpreten sahen bisher den Akzent des

Schinkelschen Entwurfes in einer Visualisierung der bürgerlichen Haltung des Architekten zur Position des Auftraggebers. Die vorliegende Untersuchung revidiert dieses wesentliche Vorurteil des Legitimus und versucht, die politischen Aspekte des Plans vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund zu entschlüsseln. Denn gerade in dem Spannungsfeld zwischen bürgerlicher Fortschrittsgläubigkeit und königlicher Stilisierung patrimonialer, pseudomittelalterlicher Herrschaftsstrukturen vollzog Schinkel seine künstlerische Laufbahn. Die Projekte, die daraus entstanden, zeigen häufig die Ambivalenz des Architekten gegenüber der Gegenwart, seine scheinbar neutrale, rein ästhetisch motivierte Position innerhalb der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen der Zeit. Zu Recht ist Schinkel von der Forschung als wenig politisch handelnder Künstler bezeichnet worden. Direkte Äußerungen zu den Zeitereignissen haben sich wenige überliefert, offene Sympathien lassen sich weder für die eine noch die andere Seite der gesellschaftlichen Konfliktparteien nachweisen. Da die kunsthistorische Forschung zur Romantik aber seit den 1970er Jahren begonnen hat, die Phänomene interdisziplinär anzugehen und die künstlerischen Ergebnisse der Epoche aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven zu beleuchten, konnte sie selbst in vordergründig apolitisch scheinenden Werken der Zeit nur subkutan wirksame gesellschaftspolitische Tendenzen einzelner Künstler herausarbeiten, die wesentlich dazu beigetragen haben, das Urteil über die späte Romantik und ihre scheinbare Regressivität zu revidieren. Methodologisch verfolgt die vorliegende Arbeit diesen Ansatz weiter und unterzieht das vernachlässigte Residenzprojekt Karl Friedrich Schinkels einer solchen polyperspektivischen Analyse.

Mit Büchners einleitendem Motto zum "Hessischen Landboten" und seiner dramatischen Verarbeitung revolutionärer Sujets zeigte sich in der Literatur der 1830er Jahre bereits ein rezeptiver Bezug auf die Traditionslinien des Jahres 1789. Diese Tendenz wird auch in Schinkels Residenzprojekt greifbar, das nicht nur eine verbildlichte Architekturgeschichte im Sinne eines enzyklopädischen Kompendiums darstellt, sondern unter dem ästhetischen Deckmantel der Rückbesinnung auf die Antike als sittlich-moralische Wertkategorie auch den historischen Rekurs auf die französische Architektursituation der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert aufzeigt, der analog zur Literatur ebenfalls mit den Ereignissen der Pariser Juli-Revolution des Jahres 1830 in Verbindung zu bringen ist.



## I. Einleitung

In der Sammlung des Schinkel-Museums in Berlin, die mittlerweile nach der Zusammenführung der graphischen Bestände aus Ost- und Westberlin wieder in das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz inkorporiert ist, haben sich eine Gesamtansicht und diverse Detailpläne Karl Friedrich Schinkels zu einer "RESIDENZ EINES FÜRSTEN" erhalten, die er im Rahmen der Skizzen und Entwürfe für das sogenannte Architektonische Lehrbuch im März des Jahres 1835 in nur 10 Tagen anfertigte. Der zu dem über zwei Meter langen Aufriß gehörende maßstabgerechte Grundriß ist seit 1945 verschollen und nur noch durch Fotografien im Meßbildarchiv des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege in Berlin-Mitte verfügbar. Die übrigen, insgesamt sehr gut erhaltenen Pläne zeichnen sich zum Teil durch eine äußerst aufwendige Bearbeitung aus, was insbesondere die zwei Meter lange Gesamtansicht der Residenzanlage betrifft, die sehr präzise gezeichnet und mit Tusche laviert ist. Dieser Prospekt bezog sich ursprünglich maßstabgerecht auf den großen Grundriß, der in den Wirren der Auslagerung der Sammlungen im zweiten Weltkrieg verlorengegangen ist. ( Abb. 1 )

Weiterhin haben sich mehrere Ansichten einzelner Gebäude, Detailzeichnungen und Skizzen erhalten, die zu einem beachtlichen Teil ebenfalls sehr aufwendig ausgearbeitet und teilweise mit Notizen Schinkels zum Lehrbuch sowie einem ausführlichen Programm der dargestellten Bauten und ihrer Bedeutungen versehen sind. Eine genaue Darlegung des gesamten Lehrbuchmaterials und eines Großteils der heranzuziehenden Quellen erarbeitete Goerd Peschken für seine Publikation der Lehrbuchpläne im Rahmen des von Paul Ortwin Rave begründeten sogenannten Schinkel - Lebenswerkes, das mittlerweile auf 16 Bände angewachsen ist und weiterhin bearbeitet wird.<sup>1</sup> Peschken hat das reichhaltige Material zum Lehrbuch, das sich in Schinkels Nachlaß befand und bereits 1842 vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. für das zu gründende Schinkel - Museum angekauft wurde, katalogisiert, in thematische Gruppen zusammengefaßt und sehr fundiert erarbeitet. Insbesondere hat er nachzuweisen versucht, wie stark der direkte Einfluß und Zugriff des Auftraggebers Kronprinz Friedrich Wilhelm, des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. , auf die Pläne zur "Idealresidenz", wie sie später von den Verwaltern des Schinkel - Nachlasses genannt wurde, gewesen ist.

---

<sup>1</sup> **Peschken**, Goerd: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Das Architektonische Lehrbuch. Berlin **1979**. Die Materialien zur Residenz sind Bestandteile der Mappen 40 / 41 der Schinkel - Sammlung. In ihnen befinden sich neben den Plänen und Skizzen zur Residenz ebenso Ansichten und Grundrisse zu den Villenrekonstruktionen nach Plinius, zu Schloß Orianda in der Krim und einzelne Entwurfsblätter zu Möbeln, Kunsthandwerk und anderen Detailproblemen; die Zeichnungen und Skripten werden im folgenden nach den Abbildungsnummern und Seitenzahlen bei Peschken angegeben.

Peschken hat die vorhandenen Zeichnungen, Pläne und Skizzen in vier systematische Hauptgruppen untergliedert. An den Beginn stellt er die "Lehrbuchpläne von Schinkels erster Italienreise 1804". Diesen folgen die Studien aus der sogenannten "Hochromantischen Zeit" zwischen ca. 1810 - 1815 und die "Klassizistische Fassung des Architektonischen Lehrbuchs" aus den Jahren um 1825. Peschken differenziert dann weiter in eine sogenannte "Technizistische" Konzeption gegen 1830 und beendet seine Systematisierung des Materials mit der sogenannten "Legitimistischen Fassung" des Lehrbuchs, zu der er die "Residenz eines Fürsten" und ein weiteres Großprojekt, den sogenannten "Dom des Hohenzollernhauses" rechnet.

Die vorliegende Untersuchung arbeitet in wesentlichen Teilen auf der Grundlage der von Peschken publizierten Materialien zum Lehrbuch und seinen systematischen Überlegungen.

Die "Idealresidenz eines Fürsten" stellt offenbar kein für die Realisierung bestimmtes Projekt dar, sondern bringt Schinkels architektonische Ideen, Erfahrungen und Theorien unter einen Oberbegriff, eine Bauaufgabe, die als ein umfassendes Papierprojekt gestaltet wurde. Allein die Ansicht des weitreichenden Architekturkomplexes, der, so er gebaut worden wäre, eine Länge von ca. einem Kilometer umfaßt hätte, macht deutlich, daß die Vorstellungen des Architekten in die Sphäre der architektonischen Utopie zielten. Die Tatsache, daß Schinkel ein verantwortungsbewußter Beamter der preußischen Staatsbürokratie war<sup>2</sup>, läßt es völlig unmöglich erscheinen, daß er jemals an eine Realisierung dieses megalomanen Unternehmens gedacht haben könnte. Die Verwirklichung der Residenzpläne hätte bei weitem alle Vorstellungen und Möglichkeiten preußischer Bautätigkeit überschritten und wäre finanziell sicherlich nicht annähernd zu realisieren gewesen, obgleich Peschken darauf hinweist, daß bislang unklar sei, ob sich der Kronprinz tatsächlich mit dem Gedanken eines großen Residenzprojekts als Bauherr beschäftigt habe.

Im Gegensatz zu einem konkreten, auf Realisierung angelegten Architekturplan stellt das Residenzprojekt also eher eine fiktive Architekturvision dar, an der Schinkel innerhalb des Lehrbuches exemplarisch seine Vorstellungen von Architektur entwickeln wollte und die die herausragendsten Bauaufgaben der Zeit in didaktisch gültiger Weise dokumentieren sollte. Der "Motor", diese Quintessenz seiner Erkenntnisse in der Form einer Residenz zu visualisieren, muß in der Person des Kronprinzen gesehen werden.

Bei der Bearbeitung der Schinkel - Literatur wird deutlich, daß das "Papierprojekt" der Idealresidenz nur von wenigen Autoren erwähnt, respektive näher bearbeitet wird, was unter anderem bis zu Peschkens Lehrbuch - Monographie von 1979 daran gelegen haben

---

<sup>2</sup> Zu Schinkels Laufbahn in der preußischen Bürokratie und seinem Selbstverständnis als Verantwortlicher für die architektonische Entwicklung in Preußen siehe **Rave**, Paul Ortwin: Schinkel als Beamter. In: Ders.: Kunst in Berlin. Mit einem Lebensbericht des Verfassers von Alfred Hentzen. Berlin 1965, S. 96 - 105; desweiteren **Zadow**, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1980, S. 41 - 50.

mag, daß das Material zuvor nur sehr unsystematisch zugänglich und nicht in seiner Gesamtheit zu erfassen gewesen ist. Peschkens Arbeit hat dieses Hindernis für die Forschung zwar aus dem Weg geräumt, aber seine Bezeichnung, ja fast schon Abqualifizierung der späten Lehrbuchentwürfe als "legitimistische" Architektur, der er das letzte Kapitel seiner Arbeit widmet, in dem er die Pläne für die Idealresidenz und den "Dom des Hohenzollernhauses" zusammenfaßt<sup>3</sup>, hat sicherlich auch in der Gegenwart dazu beigetragen, die Idealresidenz als ein spätes Werk Schinkels zu vernachlässigen, da er sie damit als das Ergebnis einer "Resignation" des Architekten in Bezug auf seine Lehrbuchpläne abwertet. Peschken spricht dem Residenzprojekt eine künstlerisch wichtige Position innerhalb des Gesamtwerkes bereits in der Einleitung zur sog. "Legitimistischen Fassung" ab.<sup>4</sup> Dieser Vorwurf des "Legitimus", der hier im Sinne der politischen Restauration aufgefaßt ist, klebt dem Projekt der Residenz seit Peschkens Untersuchung wie ein Makel an, den nur wenige Folgearbeiten ignoriert haben.<sup>5</sup>

So kommt es zu der irritierenden Situation, daß eine große Zahl von Publikationen zu allen wichtigen Werken Schinkels, zu den künstlerischen Ergebnissen aller seiner Lebensstufen und zu seiner für die Forschung überaus interessanten Biographie als Architekt, Maler und Kunsthandwerker, aber auch als Lehrer und bestimmender Persönlichkeit des deutschen und auch europäischen Kulturlebens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorliegt. Dagegen sind es nur wenige Autoren, die sich explizit mit den Plänen für die sog. Idealresidenz beschäftigt haben und den Schritt über die Materialsondierung, die Peschken erbracht hat, hinaus zu einer detaillierteren Analyse der kunsthistorischen Aspekte wagten.<sup>6</sup> Dieser Umstand verblüfft um so mehr, wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Fülle über Schinkel gearbeitet wurde und wie tiefgreifend sein Werk bereits seit seinem Tod dokumentiert und untersucht worden ist. Nahezu alle Aspekte der Künstlervita, der gebauten und der geplanten Werke, seiner anderweitigen künstlerischen Arbeiten und

---

<sup>3</sup> **Peschken 1979**, S. 147 ff.

<sup>4</sup> "(...) Während also die großartige technizistische Erweiterung des Lehrbuches in den Skizzen steckenblieb, ließ Schinkel sich bestimmen, seine Pläne in einer konventionellen Weise umzubiegen, an die er nie vorher gedacht hatte. An diesem Punkte der Darstellung ist der Leser selbst in der Lage zu übersehen, wieviel Resignation in dieser Neukonzeption liegt." **Peschken 1979**, S. 147.

<sup>5</sup> Peschken spricht von "Resignation", die vom Leser in der Ausarbeitung der Residenzpläne zu erkennen sei. Es bleibt aber die Frage offen, in welcher Hinsicht Schinkel resigniert haben soll: ob politisch oder künstlerisch. Der weitere Verlauf dieser Untersuchung versucht, genau diese Frage zu beantworten bzw. den Vorwurf Peschkens zu entkräften.

<sup>6</sup> Zwei der wichtigsten Ausnahmen dieses Trends stellen die Autoren Kluckert und Lemper dar, die die Residenz eines Fürsten in den Mittelpunkt von Aufsätzen zu Detailspekten gestellt haben. Siehe **Kluckert, Ehrenfried**: Ideologie und Utopie in Schinkels Entwurf für eine Idealresidenz. In: Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag. Sigmaringen **1975**, S. 191 - 202. **Lemper, Ernst-Heinz**: Schloß und Museum. Bemerkungen zu einem Architekturprogramm des romantischen Klassizismus. In: Gärtner, Hannelore (Hg.): Schinkel - Studien. Leipzig **1984**, S. 25 - 40. Häufige Erwähnung findet das Residenzprojekt ebenfalls in **Moyano, Steven**: Karl Friedrich Schinkel and the Administration of Architectural Aesthetics in Prussia. Ann Arbor (Michigan / USA) **1992**.

theoretischen Äußerungen sind in Einzeluntersuchungen erforscht worden, wobei klar zu sagen ist, daß eine kunsthistorisch wirklich interessante und kritische Auseinandersetzung mit Schinkels Oeuvre erst in den letzten 40 Jahren, insbesondere aber seit dem Jubiläumsjahr 1981 stattgefunden hat.<sup>7</sup> Bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein wurde Schinkel ständig als probates Mittel zur unkritischen Verherrlichung des sog. klassischen "Preußentums" benutzt und erfuhr gerade auch in der Zeit des Nationalsozialismus eine wichtige Funktion für die deutschtümelnde Propaganda, die seinen insgesamt positiv zu bewertenden nationalen Interessen vor dem Hintergrund der Situation Anfang des vorigen Jahrhunderts und seiner europäischen Wirkung, in keiner Weise gerecht wurde. Bedauerlicherweise, und dies muß hier ebenso deutlich festgestellt werden, wird Schinkels Werk heute wieder dazu funktionalisiert, konservative Strömungen in der Architekturtheorie zu legitimieren, die einer zeitgemäßen Entwicklung, insbesondere der Berliner Architektursituation seit der politischen Wende 1989 entgegenstehen. Der Internationalismus, der Schinkels künstlerische Arbeit auszeichnete, wird zugunsten einer neuerlichen Besinnung auf vermeintlich "nationale" und "klassische" Traditionen übersehen. Dies zeigte sich gerade in der Debatte um die Berliner Blockbebauungsdiskussion und den sogenannten neuen Berliner "Klassizismus" von einer zutiefst unangenehmen Seite.

Im Fall der Idealresidenz eines Fürsten sieht man sich also vor dem Problem, daß selbst in den großangelegten Monographien über Schinkel nur am Rande auf dieses Projekt eingegangen wird, weil es offenkundig nicht in die allgemeinen Argumentationsschemata der Autoren hineinpaßt. Alle großen Projekte der Spätzeit sind zwar umfassend dokumentiert, aber nur sehr unzureichend bearbeitet und ausgewertet worden und bedürfen insgesamt noch einer genaueren Untersuchung. Es muß fragwürdig erscheinen, diese Projekte, in denen Schinkel oft weit über die eigentlichen Anforderungen an die Bauaufgabe hinausgreift, wie z.B. beim Projekt für einen Palast in Orianda auf der Krim von 1838 ( Abb.4 ), als Papierprojekte abzuwerten und sie nicht als bedeutende Ausformulierungen seiner Gedanken und Ideen anzusehen. Tendenz der Forschung ist es, die "Trias" Akropolis ( Abb. 3 a, b ), Orianda und Residenz, also die Hauptentwürfe zwischen 1834 und 1838, zusammenzufassen, ohne im einzelnen nach künstlerischem Aussagewert zu differenzieren.

---

<sup>7</sup> Wesentlichste Grundlage der Forschungen bildet die bereits erwähnte Dokumentation des **Schinkel-Lebenswerks**, das in mittlerweile sechzehn Bänden die systematischste Untersuchung zu Schinkels Werk erbracht hat. Initiator des Projekts, das im Schinkel - Jubiläumsjahr 1931 begründet wurde, war neben dem preußischen Finanzminister Johannes Popitz und der Akademie für Bauwesen sein erster Schriftleiter Paul Ortwin Rave. Die umfangreichsten Darstellungen zu Schinkel bieten in neuerer Zeit die beiden Ausstellungskataloge zum Jubiläumsjahr 1981, die in West- und Ost - Berlin erschienen: **Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe**. Ausstellungskatalog der Staatlichen Schlösser und Gärten und Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin (West) **1981**. **Karl Friedrich Schinkel 1781 - 1841**. Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen. Berlin (Ost) **1982**. Aus gleichem Anlaß folgten mehrere Monographien, von denen besonders die von Erik Forssman erarbeitete zu erwähnen ist: **Forssman, Erik: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken**. München / Zürich **1981**.

Gerade aber die "Residenz eines Fürsten" scheint im Kontext des geplanten Architektonischen Lehrbuches als eine Zusammenfassung vieler wesentlicher künstlerischer Gedanken zu fungieren, auch wenn Schinkel in den früheren Aufzeichnungen zum Lehrbuch völlig andere Aspekte hervorhebt, die sich zu einem Großteil auf die handwerkliche und bautechnische Ausbildung der Architekten beziehen. Daß gerade Schinkel aber in einem Lehrbuch nicht nur technische und stilistische Aspekte der Architektur abhandelt, sondern darüber hinaus auch sein gesamt künstlerisches Verständnis von Architektur als Kunstäußerung, unter Einbeziehung seiner ästhetischen, philosophischen und gesellschaftspolitischen Anschauungen, verdeutlichen wollte, erscheint naheliegend.

So ist es sicherlich wichtig, bei der Betonung der Zugeständnisse, die Schinkel an seinen Bauherren gemacht habe und die seine ganz besondere Abhängigkeitssituation als inoffizieller "Hofarchitekt" gegenüber dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm als seinem künftigen Auftraggeber verdeutlichten, nicht in globale Urteile einzustimmen, die ein Projekt wie die "Idealresidenz" lediglich als Gesamtphänomen ansehen, das neben den anderen wichtigen Werken und "Inkunabeln" der Schinkelschen "Reifezeit", wie beispielsweise dem Orianda-Entwurf, aufgrund seiner zahlreichen Kompromisse, die Peschken dem Plan attestiert, eine untergeordnete Position einnimmt.

Insofern versucht die vorliegende Untersuchung sich dem Residenzentwurf von verschiedenen Perspektiven aus in Einzelschritten zu nähern und das dicht verzweigte Geflecht von konnotatorischen Verweisen, künstlerischen und politischen Bezügen zu anderen Werken und impliziten staatsphilosophischen Gedanken Schinkels in Einzelanalysen zu erfassen.

Innerhalb der Residenzpläne treten unterschiedliche Einzelaspekte von großer Wichtigkeit und Signifikanz für Schinkels Grundideen und Arbeitsprinzipien auf, die eine detaillierte Untersuchung einzelner Baugruppen und architektonischer Details erforderlich machen.

Eine solche eingehendere kunsthistorische Analyse des Komplexes in seinen Einzelformen ist bislang nicht erbracht worden. Stattdessen hat sich das Gros der Forschungsliteratur immer nur von übergeordneten Forschungsinteressen her dem Projekt genähert, so z.B. dem Gedanken des Gesamtkunstwerks oder der Sozialutopie.

Ehrenfried Kluckert hat 1975 den frühromantischen Gedanken eines gattungsübergreifenden Gesamtkunstwerkes in der Residenz reflektiert und sie in Verbindung mit Friedrich Schlegels Universalpoesie gebracht. Er sieht in Schinkels Residenzgrundriß ein Muster für die sozialreformerischen Architekturbestrebungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, in denen Architektur immer mehr als "Sozialstruktur" aufgefaßt sei.<sup>8</sup> In Schinkels romantischer Gleichordnung der Funktionen und der repräsentativen Ausbreitung der Architekturen sieht er die Ansprüche einer elitären Führungsschicht gewährleistet, die dagegen mit den komprimierteren Vergleichsbeispielen des 20. Jahrhunderts negiert würden und der

---

<sup>8</sup> Kluckert 1975, S. 200.

sozialen Realität näher seien. Dennoch resümiert Kluckert, daß Schinkels Entwurf für eine Idealresidenz "ideologischen Überschuß" ausgesprochen und "utopisch" funktioniert habe: "Sein Entwurf, zum Muster reduziert, hat der Entwicklung einer sozial - engagierten Architektur wichtige Impulse gegeben. In diesem Sinne ist Schinkel genial zu nennen (...)."<sup>9</sup> Wesentlicher Aspekt seiner Untersuchung ist für Kluckert der Topos des "locus amoenus" und die progressive Bedeutung des Ganzheitsgedankens in einem architektonischen Idealmodell, das ausschließlich der Bildung, also der sittlich - moralischen Erziehung des Menschen vorbehalten bleibe. Dem Primat der ästhetischen Bildung fehle noch die Komponente des auf die Realität bezogenen, sozial motivierten Engagements. Inwieweit diese Einschätzungen des Residenzprojekts aufrechterhalten werden können, wird die weitere Analyse zu klären versuchen.

Lemper hat sich dem Residenzprojekt unter dem Aspekt des "ästhetisierten Staates" genähert und in den synthetischen Museumsschlössern des Klassizismus die Tendenz zur idealisierten Vollendung der Geschichte offengelegt. Der Monarch übernehme in Schinkels drei verwandten Projekten Akropolis ( 1834 ) , Residenz ( 1835 ) und Orianda ( 1838 ) die Funktion eines "Gralshüters", der mit seinem Kulturstaat die demokratischen und nationalen Bestrebungen der Zeit von "oben" unterlaufe, indem die Bauaufgabe zum Staatsmodell des Konstitutionalismus werde.<sup>10</sup> Die Residenz sei ein "Sammeldenkmal der Persönlichkeiten der Geschichte", "Akademie", "Museum" und "Volksfestgebäude". Ebenso werde aber auch die Entwicklungsgeschichte der Kunst und der Architektur bildhaft dargestellt und damit auf die Semper'sche Stilikonologie vorgegriffen. Lemper resümiert: "Kunstgeschichte schafft das Modell des Staates".<sup>11</sup>

Die von Kluckert und Lemper diagnostizierten Bedeutungsebenen sind im einzelnen zwar zutreffend, greifen aber zu kurz, da sie auf wesentliche strukturelle Qualitäten des Entwurfes nicht eingehen, die die dargelegten Thesen einerseits bestätigen können, aber auf der anderen Seite ebenso darüberhinaus verweisen.

Steven Moyano bringt die Residenz, wie zahlreiche andere Interpreten, in den Kontext des asymmetrischen, offenen Villengrundrisses, den Schinkel in Zusammenhang mit seinen Rekonstruktionsversuchen der Pliniusvillen zu Beginn der 30er Jahre entwickelte.<sup>12</sup> Die strukturellen Qualitäten sieht er in der Verbindung monumentaler Architekturen mit niedrigen Galerien und in der Analogie zum Thema der Idealstadt. Des weiteren reflektiert

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 202.

<sup>10</sup> **Lemper 1984**, S. 26 ff.

<sup>11</sup> Ebd., S. 35.

<sup>12</sup> **Moyano 1992**, S. 307 ff.; inwieweit dieser wesentliche Aspekt der dargelegten Analysen bestätigt werden kann bzw. ihm widersprochen werden muß, da er den inhaltlichen Fakten und Bezügen des Residenzprojekts entgegensteht, wird weiter Gegenstand der Untersuchung sein.

er die Verwendung moderner Technologien, wie offener gußeiserner Dachstuhlkonstruktionen, einen Aspekt, den auch Peschken in den Mittelpunkt seines Interesses gestellt hat. Bezüglich des pädagogischen Impetus der Residenzpläne hebt Moyano Schinkels Betonung des "Poetischen" und "Historischen" neben der Bedeutung des "Nützlichen" hervor, eine Wertästimierung, die er der zunehmenden Rationalität des Jahrhunderts entgegenstelle, um auf den Faktor der künstlerischen Kreativität und Intuition hinzuweisen:

"The ideal residence was to develop feeling rather than provide immediately applicable examples. It was a model building rather than a type plan and within the hierarchy of ideal and real the residence demanded a holistic assimilation like other model buildings."<sup>13</sup>

Gemeinsam ist allen genannten Interpretationen der mehr oder weniger offen ausgesprochene Vorwurf des regressiven Konservatismus, der sich hinter einem auf der einen Seite technologisch modernen, auf der anderen Seite thematisch reaktionären Projekt wie dem eines Residenzschlosses verberge. Schinkels Residenz wird von nahezu allen Autoren, die sich mit ihr beschäftigt haben, als Ausdruck des kronprinzlichen Wunsches nach einer zeitgemäßen Visualisierung monarchischer Repräsentation gewertet. Am weitesten vorausschauend hat Lemper das Projekt als Abbild des konstitutionellen Staates in einer Zeit interpretiert, in der Preußen noch keine Verfassung und die gesetzmäßige Festschreibung repräsentativer Mitbestimmung erreicht hatte. Lemper steht damit der Interpretation Peschkens grundsätzlich kritisch gegenüber. Beide Autoren markieren das Spannungsfeld, in dem sich die bisherigen Deutungsversuche des Projektes bewegen: Konstitutionalismus versus Legitimus.

Erik Forssman hat aber zum Beispiel in seiner Schinkel - Monographie darauf hingewiesen, daß die Bedeutung der Idealresidenz durch diese einseitigen Sichtweisen bislang unterschätzt worden sei:

"Gedacht war also an einen Landesvater, der in Eintracht mit seinen Landeskindern lebt und regiert. An das Militär war nicht gedacht, Kasernen und Exerzierplätze waren nicht eingeplant. So wurde die Residenz die schönste Verkörperung dessen, was sich das Zeitalter der Restauration unter einem guten Staat und einem guten Fürsten vorstellte. Dieses viel geschmähte Zeitalter und die Vision einer idealen volkstümlichen Residenz als >legitimistisch< abzuqualifizieren, erscheint nicht gerechtfertigt."<sup>14</sup>

Mit Forssmans Fazit hat man nun das gesamte Spektrum der Deutungen vor Augen und muß als Leser resümieren: So viele Überlegungen zu Schinkels Residenzprojekt angestellt wurden, so viele völlig verschiedene politische Interpretationen sind daraus entstanden.

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 315.

<sup>14</sup> Forssman 1981, S. 223.

Bezeichnenderweise wurden die Pläne immer unter singulären Wertkategorien betrachtet, sei es ihr technizistischer Gehalt, sei es ihr romantischer Gedankenüberbau oder ihr sozialreformerischer Ansatz. Alle diese Forschungsansätze sind legitim und sinnvoll, da sie die preußische Epoche der Jahre zwischen 1830 und 1848 in die Systematik der bisher erbrachten Forschungsergebnisse einzureihen versuchen.

Die Spanne der 18 Jahre zwischen der französischen Juli - Revolution von 1830 und der deutschen Revolution von 1848 ist hingegen durch eine Vielzahl neuartiger, in den Alltag dringender Einflüsse gekennzeichnet. Diese sind politischer, sozialer und künstlerischer Natur und förderten eine Veränderung der Situation in Preußen, die einerseits den Weg zum führenden europäischen Industriestaat der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorbereitete und andererseits die Entwicklung zum Nationalstaat der Kaiserzeit begünstigte.

So werden in der vorliegenden Analyse nicht einzelne thematische Blickwinkel auf die Schinkelsche Residenz angewendet, sondern es wird versucht, die unterschiedlichsten Aspekte des analytischen Zugriffs als Fragen an das Projekt zu formulieren und anhand dieser die einzelnen Bauten der Residenz und die impliziten formalen und inhaltlichen Strukturen der Pläne zu erläutern.

Sinnvoll ist es daher, zunächst eine genaue Beschreibung der Baustruktur in den Grundrissen und eine Untersuchung der Erscheinungsform der Ansichten voranzustellen, um die Vielschichtigkeit des Komplexes, die bereits angedeutet wurde, transparent zu machen.

Von Interesse wird zunächst die Analyse der zentralen Baulichkeiten der Anlage sein, zu denen vorrangig der große "Thron- und Festsaal" im Zentrum der Anlage, die alles überragende "Schloßkirche", der isoliert stehende "Tempel der Nationalmonumente" und der diesem an der östlichen Flanke der Anlage gegenüberstehende Bau des "Theaters" gehören.

Allein die Einfassung des gesamten Architekturkomplexes durch die beiden Großbauten des Theaters und des Tempels der Nationalheiligtümer macht einen thematischen Spannungsbogen und damit inhaltliche Bedeutungsebenen sichtbar, die weit über die Bauaufgabe eines Residenzschlosses im konventionellen Sinn hinausweisen. Es ist auffallend, wie die genannten Baukörper in Beziehung zueinander stehen und welche Struktur- und Bedeutungsachsen daraus resultieren, in denen die Ausweitung des Schloßgedankens zu einem Staatsmodell erkennbar wird. Ebenso reflektieren diese Achsen aber auch philosophische Gedankenmodelle der Romantik, die von den Paradigmata Zyklus und Progression bestimmt werden.

Neben architektonischen Aspekten ist ebenfalls der Bezug zur Landschaftsmalerei in dieser Hinsicht relevant, weil die Umgebung des Schlosses in für Schinkel typischer Weise in die



Konzeption einbezogen ist. Dies geschieht nicht im Sinne einer übergreifenden Durchgestaltung des peripheren Raumes durch einfache "barocke" Achsbezüge, sondern durch eine romantisch-bildhafte Qualität von Landschaftsdarstellung, die in der Art der Präsentation der Pläne besonders hervorgehoben wird. Sie artikuliert sich durch eine ganz gezielte Lenkung der Wahrnehmung und des Blickes sowohl der "Besucher" der Residenz als auch ihrer fürstlichen Bewohner.

Schinkel wendete diese, noch näher zu erläuternde Art der Wahrnehmungslenkung bereits in vielen früheren Projekten aus seiner "romantischen" Zeit an und hebt sie im Residenzprojekt des Jahres 1835 noch einmal prononciert hervor, greift also auf "Altbewährtes" zurück. So werden neben architektonischen zahlreiche Bezugnahmen auf seine malerischen Arbeiten aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts deutlich. Es lassen sich sogar konkrete Übereinstimmungen in der Bildfindung zwischen Schinkels romantischen Gemälden und der Art der Wiedergabe des Residenzkomplexes aufzeigen, welche den retrospektiven Blick auf die eigene Geschichte neben den allgemeinen auf die künstlerische Epoche um 1800 stellen. Wie das zu bewerten ist, wird Gegenstand der folgenden Kapitel sein.

Hinsichtlich der bildhaften Wiedergabe der Residenzarchitektur ist das Wechselverhältnis von Schloß und Stadt ein wesentlicher Faktor der Analyse. Schinkel hat dem Prospekt seiner Anlage als Äquivalent den Panorama-Ausblick vom Garten des Fürstenpaares ( Abb.2 ) gegenübergestellt, eine aquarellierte Ideallandschaft, die verschiedene motivische Ebenen miteinander verknüpft.

Zum einen artikuliert sich in dieser komponierten, mediterran anmutenden Perspektive der romantische Topos der Italiensehnsucht, einer sentimental Träumerei in die Ferne, der besonders der Kronprinz zwischen 1810 und 1820 gefrönt hat und die seine Probleme mit der Ablösung vom Vater, König Friedrich Wilhelm III. , zum Ausdruck bringt.<sup>15</sup>

Zum anderen "träumt" sich aber auch Schinkel selbst in eine ideale Welt hinein, wenn er in der Stadtlandschaft Reminiszenzen an nicht realisierte Projekte ansiedelt, die er zu einem Teil gemeinsam mit dem Kronprinzen konzipierte. Die zitathaften Anklänge an den Entwurf zur Petrikirche in Berlin, zum Freiheitsdom etc. geraten sowohl zum retrospektiven Blick auf die eigene Geschichte, ebenso werden sie aber auch als Chiffren in einer politischen Landschaft zu untersuchen sein. Das Bild der Geschichte artikuliert sich also nicht nur beim Blick auf die Residenz, sondern gleichsam persönlich eingefärbt beim Blick von der Residenz auf die Landschaft zu ihren Füßen. Die dargestellte Stadt hat als kompositorisches Pendant zur Residenz eine ebenso zentrale Aussagekraft.

---

<sup>15</sup> Siehe dazu die für diesen Kontext wichtigen Biographien von **Blasius**, Dirk: Friedrich Wilhelm IV. 1795 - 1861. Psychopathologie und Geschichte. Göttingen **1992**, S. 60 ff. **Bußmann**, Walter: Zwischen Preußen und Deutschland. Friedrich Wilhelm IV. Berlin **1990**, S. 62 ff.

Weiterhin ist die formale und strukturelle Heraushebung einzelner Bauaufgaben in der Residenz Merkmal für eine dezidierte Wertung und Hierarchisierung von Architekturthemen, die dazu dienen kann, gesellschaftliche Anliegen und politische Überzeugungen des Architekten transparent werden zu lassen. Dabei scheint besonders interessant zu sein, wie Schinkel die Werte verschiebt, wenn er eine Residenz konzipiert, die im ursprünglichen Sinne eigentlich keine solche mehr ist, sondern vielmehr an den "Organismus" einer Stadt erinnert und diesen quasi in ein Staatsmodell transzendiert. Daß dieses Thema in der Kunst der Romantik eine besondere Rolle spielt und Träger konkreter Staatsgedanken ist, soll ebenfalls durch die kunsthistorische Analyse und den Vergleich mit den philosophischen Theorien der Frühromantik, aber auch des späten Hegel verifiziert werden.

Entscheidend bei allen hier bereits aufgeworfenen Fragen ist die künstlerische Umsetzung von Ideen und weltanschaulichen Positionen durch teilweise nur vermittelt wahrzunehmende formale und inhaltliche Verweise auf Politik, Philosophie, Architektur und letztlich die Kunst der Zeit, die sich völlig veränderten Aufgaben widmen muß.

Der Prozeß der Industrialisierung, den Schinkel in seinen gesellschaftlichen und künstlerischen Konsequenzen bereits während seiner Englandreise kennengelernt hatte, spiegelt sich ebenso im Residenzprojekt wider, wie das Thema des Landschaftsgartens, der Gartenstadt und der infrastrukturellen Entwicklung moderner Großstädte.

Hinter allen diesen thematischen Bezügen erscheint bereits ein völlig anderes Bild als das einer "Idealresidenz" im Sinne der Metternichschen Restauration, von der Preußen als eines der Kernländer zu diesem Zeitpunkt deutlich bestimmt war.

Der aufgeklärte Fürst, für den Schinkel die Residenz entwirft, der Fürst, der auf der Höhe der Bildung steht und liberal die Geschicke seines Staates lenkt, ist nicht mehr der zentrale Wert einer Anlage, die eingefaßt wird von immer stärker bürgerlich beanspruchten Einflüßbereichen, wie sie das Theater oder die "Walhalla" des Tempels der Nationalheiltümer darstellen.

Dieses Spannungsfeld zwischen fürstlichem Auftraggeber und der allgemeinen politischen Situation in Preußen einerseits und den tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen und politischen Defiziten andererseits, deren Zeuge Schinkel in der Zeit nach der Euphorie der Befreiungskriege wird, bestimmt in ganz entscheidender Weise die Pläne für die Idealresidenz, welche er als Bildungsbürger zum Anlaß nimmt, die eigene Utopie eines Staatswesens im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten seiner persönlichen Situation zu erarbeiten. Daß daraus kein eindeutiger und prägnanter gesellschaftspolitischer Akzent abzulesen ist, liegt in der Problematik des preußischen Bürokratismus und des Zensurapparates begründet, den Schinkel umgehen mußte, um dem Projekt nicht von vornherein alle Aussichten auf eine Publikation zu nehmen. Hinzu kommt die intensive Kontrolle durch den Kronprin-

zen, dessen Erwartungen zu erfüllen waren, da er vermutlich die Publikation zu finanzieren gedachte.

So kommt es denn wohl auch zu der auffälligen Beschneidung der ursprünglich konzipierten inhaltlichen Programmatik des Residenzkomplexes. Diese war wesentlich weiter gefächert und von stärkeren sozialen Impulsen geprägt als die letzte Endstufe des Residenzkonzepts, die das Programm der Institutionen und Baulichkeiten auf dem Bergplateau auf wenige signifikante Punkte reduzierte. Das Ergebnis, das Schinkel nach der vermutlichen Entstehungszeit zwischen dem 12. und 22. März 1835, also nach nur zehn Tagen für Konzeption und Ausarbeitung der Pläne und Skizzen präsentieren konnte, stellte eine Abstraktion des Ursprungsgedankens dar und ist deshalb wesentlich komprimierter und in seinen bildhaften und strukturellen Dispositionen gebündelter.

Nichtsdestoweniger lassen sich aber entscheidende Schwerpunkte des Schinkelschen Augenmerks feststellen, die bereits länger vorbereitet gewesen sein werden und nicht erst in der Phase der Niederlegung der Gedanken zu einer Fürstenresidenz entstanden sein können.

Peschken weist darauf hin, daß Schinkel offenbar schon seit 1831 in Skizzen Vorüberlegungen zu seinem "bildlich-architektonischen Hauptgedanken" des Lehrbuches, also dem Residenzplan angestellt hat.<sup>16</sup>

Auffallend ist die Geschlossenheit der Komposition und ihre deutliche Tendenz zur Ausgewogenheit sowohl im Grundriß als auch im Aufriß. Auch die konsequente Anbindung des Portalbereiches an den mittleren Thronsaal ist aussagekräftig und läßt darauf schließen, daß es sich nicht um ein beliebig zur Gestaltung herangezogenes Motiv handelt, sondern daß Schinkel mit der monumentalen Grottenanlage dezidierte Bildvorstellungen entwickelt hat, die einen symbolischen Kerngedanken des gesamten Projekts formulieren.

Den symbolischen Implikationen dieser dominanten Portalsituation, die als Träger der zentralen Bildaussage der Ansicht zu bezeichnen ist und, mehr als das Gebäudeprogramm, die von Kluckert attestierte Spannbreite der Begriffe Ideologie und Utopie zu erklären imstande ist, wird sich das dritte Kapitel dieser Untersuchung widmen. Dabei geht es in erster Linie um das Geflecht konnotatorischer Verweise, das beim Rezipienten gedankliche Muster abrufen, die sich in eine bewußte Tradition stellen. Deren Wurzeln lassen sich bis zu den prominentesten Vertretern der französischen Architektur am ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Bereits im ersten Überblick über die metaphorischen Wertigkeiten der Residenzansicht wird ein, dem eingangs erläuterten Büchnerschen Rückgriff auf die Theoreme der Französischen Revolution von 1789 vergleichbarer Bezug zur Architekturikonographie um 1800 deutlich, der für einen Plan des

---

<sup>16</sup> Peschken weist auf die Blätter M.XLI 152 und 153 hin, die bereits einen Palast mit einer Bildergalerie und ein Höhenschloß auf Substruktionen zeigen. **Peschken 1979**, S. 147.

Jahres 1835, also fünf Jahre nach der Juli-Revolution in Paris, von signifikanter Aussagekraft für die gesellschaftspolitische Situation in Preußen ist.

Wie stark die inhaltliche Verbindung zur Epoche der Frühromantik ist, die sich ebenfalls in die revolutionäre Tradition Frankreichs stellt und deren Leitprinzipien für den deutschen Kulturraum erschließt, wird die Analyse des Grundrisses und des Aufrisses der Residenz erweisen. Dieser Fragestellung wird, wie bereits erwähnt, das als Überblick strukturierte folgende Kapitel nachzugehen versuchen.

Dritter Schwerpunkt der Analyse wird die Bedeutung der Residenzsystematik für die Entwicklung der modernen Stadt sein. Dieses Thema, das gerade im Zeitraum zwischen 1830 und 1840 für Berlin tragend wird, prägt die Systematik des Residenzgrundrisses entscheidend und greift weit über das viel zitierte Thema der Gartenstadt hinaus. Ebenso wird die Frage Gegenstand der Untersuchung sein, ob die Residenz lediglich als Modell einer Idealstadt im konventionellen Sinn zu begreifen ist oder ob sie nicht auch ganz konkrete Bezüge zu tatsächlichen Vorbildern herstellt, die im Brennpunkt der bürgerlichen Wahrnehmung eine für die Zeit entscheidende Bedeutung erlangt hatten.

In diesem vierten Kapitel wird es somit auch um die antagonistischen Maximen Nationalismus und Internationalismus gehen, die gerade das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beeinflusst haben. Literarische Positionen von Zeitgenossen Schinkels, wie zum Beispiel Goethe, Heine, Mendelssohn-Bartholdy oder Börne, können das angedeutete Problem zu klären helfen und den Wechsel im Selbstverständnis des deutschen Bürgertums nach der national aufgeheizten Epoche der Befreiungskriege und im Reflex der Ereignisse in England und Frankreich verdeutlichen. Mit dem Einbrechen der Industrialisierung und eines kapitalistisch strukturierten Warenverkehrs scheinen für eine kurze Zeitspanne kulturelle Werte wie Nation, Einheit und Vaterland relativiert worden zu sein, so wie es die Ausstellung "Marianne und Germania" im Berliner Martin-Gropius-Bau 1996 aufzuzeigen versucht hat.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Siehe Ausstellungskatalog **Marianne und Germania** 1789 - 1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten - Eine Revue. Hg. von Marie - Louise von Plessen. 46. Berliner Festwochen 1996. Berlin **1996**.

## II. Zwischen Zyklus und Progression

### Strukturen der Architekturorganisation und bildhafte Qualitäten von Grundriß und Aufriß

Die Sonderstellung, die die Residenz eines Fürsten innerhalb der Reihe der späten Grobentwürfe Schinkels beansprucht, macht eine detaillierte Analyse der Pläne und bildhaften Ansichten, sowohl in ihrer Gesamtheit als auch hinsichtlich einzelner kompositorischer und motivischer Schwerpunkte, erforderlich. Dabei ist es wichtig, ihre eigenen architektonischen und bildhaften Qualitäten zu untersuchen, denn ein ausschließlicher Vergleich mit dem Akropolis - Plan und dem Orianda - Entwurf, den beiden anderen wichtigen Arbeiten Schinkels aus dem Spätwerk, kann nur wenig zur Klärung ihrer Bedeutung beitragen. Es erscheint notwendig, die Residenz in eine Tradition zu stellen, die über die ausschließlich architekturhistorischen Bezüge zu Schinkels eigenem Oeuvre hinausgeht. Nur so lassen sich die eindeutigen Differenzen zu den sog. Papierprojekten aus den 30er Jahren definieren, die zur näheren Deutung des Residenzprojekts notwendig sind und ihre Besonderheit in Schinkels Spätwerk klären helfen können.<sup>1</sup>

Deshalb werden im folgenden zunächst der nur noch fotografisch dokumentierte Grundriß und die vorhandene ca. zwei Meter breite Ansicht der Residenz ( Abb. 1, 6 ) zu untersuchen sein, da sich bereits an ihnen elementare Unterschiede in Architekturorganisation und bildhafter Grundstruktur, aber auch in der Rezeption zeitgenössischer Theorien, beispielsweise zu den Entwürfen für die Akropolisbebauung ( Abb. 3 a, b ) und das Schloß Orianda in der Krim ( Abb. 4 ), festmachen lassen.<sup>2</sup>

#### 1. Aufbau und Organisation der Grundrißdisposition

Der Grundriß<sup>3</sup> zeigt auf einer ca. zwei Meter breiten, längsrechteckigen Grundfläche eine sich weitläufig erstreckende Architekturanlage, die sich aus Flügelbauten, markanten

---

<sup>1</sup> Steven Moyano hat die Residenz als Summe der architekturtheoretischen Überlegungen Schinkels bezeichnet und die technischen Erwägungen in den Vordergrund seiner Analyse gestellt. Er verweist gleichzeitig aber auf die "gefühlsmäßige und "intuitive" Bedeutung der Architekturen und ihrer historischen Bezüge, die zu dem Mißverständnis beigetragen habe, die Residenz sei als Ausdruck der Realitätsflucht zu verstehen: "For this reason the interpretation of the residence as an escape from the realities of practice is fundamentally mistaken. It was intended as a publication to influence architectural practice and critical perception." Vgl. **Moyano 1992**, S. 307 ff., hier S. 315 f.

<sup>2</sup> Grundriß und Aufriß der Residenz eines Fürsten von 1835, Schinkel - Sammlung M.XL 50, 51; siehe **Peschken 1979**, Abb. 255 / 256.

<sup>3</sup> M.XL 50, ca. 700 x 2000 mm, seit 1945 verschollen. **Peschken 1979**, Abb. 256.

Einzelarchitekturen, Verbindungsgängen, Fahrwegen und Gartenanlagen zusammensetzt und scheinbar in freier "malerischer" Gruppierung, ohne eine eindeutig übergeordnete, zentralisierende Kompositionsgrundlage angeordnet ist. Eine äußere Begrenzung der Grundfläche des Geländes im Sinne der Einhaltung einer geometrischen Grundstruktur durch Achsen oder Gebäudefluchten ist nicht zu erkennen, wenngleich eine kompositorische Rahmenstruktur spürbar wird, die die Determinanten der "freien" Architekturausdehnung des "offenen Plans" auf dem Residenzplateau umschreibt.

Anstelle einer solchen strengen Systematik, wie sie beispielsweise die Entwürfe für Schloß Orianda<sup>4</sup> ( Abb. 4 ) prägt, beanspruchen alle Teile der Komposition ihre eigenen Grundflächen im Planganzen, ohne an eine dominante, übergreifende Rahmenform gebunden zu sein. Daher sind ausnahmslos alle einzelnen Funktionsbauten des Gebäudezusammenhangs der Residenz als architektonische Individuen aufgefaßt, die jeweils einen autonomen Raum besetzen, auch wenn sie im Verbund des konstituierenden Galerie- und Wegesystems angesiedelt sind.

### **Architekturen im Verband**

Entgegen der Verfahrensweise in konventionellen Schloß- und Residenzanlagen faßt Schinkel in seiner Lehrbuchresidenz keine der verschiedenen Hauptfunktionen in einem Gebäude zusammen, sondern ordnet ihnen jeweils einen eigenen Platz innerhalb des Planganzen zu. Damit erscheint die räumliche Ausdifferenzierung kultureller Funktionen, wie sie später die Konzeptionen zur Berliner Museumsinsel ( Abb. 5 ) bestimmten, in Schinkels Residenzentwurf zum ersten Mal konsequent ausformuliert.<sup>5</sup>

Die Möglichkeit der Planung für einen fiktiven Ort, die nicht auf reale Gegebenheiten oder Bedürfnisse der konkreten Situation im preußischen Herrschaftsbereich Rücksicht nehmen muß, wird von Schinkel also dahingehend genutzt, jeden funktionalen Teilaspekt innerhalb der Residenz zu einer eigenen Bauaufgabe im Sinne einer Architekturlandschaft, nicht nur einer kompilierten Vedoute, zu machen.<sup>6</sup> Die einzelnen Funktionsarchitekturen reihen sich

---

<sup>4</sup> Siehe **Karl Friedrich Schinkel. Entwurf zu dem kaiserlichen Palast Orianda in der Krim.** Hg. von der Bauakademie der DDR. Berlin **1986**.

<sup>5</sup> Auch wenn eine räumlich differenzierende Systematik bereits im Landschaftsgarten antizipiert worden war, so scheint die Residenz gerade in Bezug auf die urbane Einbeziehung eines eigenen Kulturbezirks in eine gewachsene Stadtstruktur prototypisch und Stülers und Friedrich Wilhelms IV. Planungen zur Museumsinsel beeinflusst zu haben. Siehe zu deren Entstehungsgeschichte **Reuther**, Hans: Die Museumsinsel in Berlin. Frankfurt / Berlin / Wien **1977**.

<sup>6</sup> Aufgrund der monumental aufgefaßten Architektur der einzelnen Funktionsbauten innerhalb der Residenz läßt sich nicht nur von einer Architektur- oder Gartenlandschaft, sondern geradezu von einer Denkmallandschaft sprechen. Diese Idee konnte Traeger besonders eindrucksvoll für Klenzes Walhalla - Konzeption nachweisen: Sowohl topographischer Ort als auch Wahl des Stiles nehmen Bezug nicht nur auf die Landschaft um die alte Reichsstadt Regensburg, sondern auch antipodisch auf deren herausragendes Baudenkmal, den mittelalterlichen Dom; der Antagonismus zwischen Antike und Mittelalter wird in Schinkels Residenz

aneinander und ergeben mit dem System verschiedener Erschließungswege zunächst den Eindruck einer Stadtplanungskonzeption, weniger des "organischen" Gebäudezusammenhangs einer Schloßarchitektur in ihrem traditionellen Erscheinungsbild.

## **Topographie**

Konkrete topographische Situationen der planerischen Ambitionen Friedrich Wilhelms III. oder des Auftraggebers, Kronprinz Friedrich Wilhelm IV., z.B. in der Umgebung der Potsdamer Schlösser auf dem Höhenzug von Sanssouci oder dem diesem jenseits der Havel gegenüberliegenden Tornow, spielen bei der Konzeption der Residenz für das Architektonische Lehrbuch keine weitere Rolle. Jeder Bezug zum preußischen Hoheitsgebiet fehlt. Allerdings reflektiert die Bauaufgabe eines Höenschlosses die Problematik der Triumphstraße in Potsdam oder der Belvedereschlösser auf dem Pfingstberg und dem Tornow und wird daher von der Forschung zu Recht mit diesen in eine inhaltliche und formale Verbindung gebracht. Der landschaftliche Eindruck, der sich weniger aus dem Grundriß als aus Ansicht und Einzelblättern ergibt, erinnert an eine mediterrane Topographie, beispielsweise den Golf von Neapel mit seinen vorgelagerten Inseln wie Capri als römische "Kronprinzeninsel".<sup>7</sup>

Der Grundriß zeigt, wie Schinkel im Fall der Residenz eines Fürsten mit einem fiktiven Raum umgeht, der nicht auf reale geographische Gegebenheiten Rücksicht zu nehmen hat, sondern dessen architektonische Ökonomie sich scheinbar planlos in die Peripherie ausbreiten kann. Der erste Eindruck, der daraus entsteht, ist der einer Stadtsituation, noch deutlicher aber der einer weitläufigen Gartenanlage mit eingestellten monumentalen Parkarchitekturen, die von großzügigen Freiflächen mit unterschiedlichster gärtnerischer Gestaltung umgeben sind.

Trotz Schinkels freier Behandlung des fiktiven Raums lassen sich im Grundriß zentrale Baubereiche ausmachen, die die Schwerpunkte des Gesamtkonzeptes darstellen.

## **Die Südachse**

Die strukturelle Dominante der Anlage bestimmt die südliche, fast die gesamte Breitenerstreckung des Grundrisses umfassende Gebäudeflucht, deren herausragendes Merkmal ihre zentrale weitläufige Galerieachse ist. ( vgl. Abb. 6 ) Diese erstreckt sich vom mittleren Bereich der Anlage fast ungebrochen nach Osten hin und wird im Westen durch die Einbindung eines Binnenhofes doppelläufig weitergeführt. Typologisch knüpft dieser

---

gleichsam innerhalb der architektonischen Landschaft aufgehoben. Vgl. **Traeger**, Jörg: Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert. Regensburg **1987**, S. 33 ff.

<sup>7</sup> Vgl. **Peschken** 1979, S. 156.

westliche Bereich der Anlage ( Abb. 7 ) am deutlichsten an traditionelle Schloßarchitekturen der Zeit an.

An die zentrale Raumflucht der Südachse, auf der die Hauptgewichtung der Architekturkomposition liegt, gliedert Schinkel einzelne Architekturen analog zu Häusern an einer Straße an, so daß die Galerie nicht als Innenraum im eigentlichen Sinn, sondern als öffentliche Verkehrserschließung im Sinne städtischer Raumorganisationsformen zu verstehen ist.<sup>8</sup>

Mehrere Peristyle akzentuieren die Flucht der Galerien und markieren kompositorische Schnittpunkte, die die jeweiligen Gebäudeeinheiten und Gärten an der Südachse mit dieser in eine formale Beziehung setzen und über die die Erschließung der einzelnen Räume erfolgt.

Durch Galerien und Fahrwege in Beziehung zu dieser axialen Dominante gesetzt, erscheinen weitere zentrale, grundrißbestimmende Baubereiche und Einzelarchitekturen, die zunächst wie spätere Annexe an eine ursprüngliche Planungskonzeption wirken. ( vgl. Abb. 6 ) Diese nahezu autonomen Baukörper, wie Schloßkirche, Tempel der Nationalheiligtümer, Theater oder Marstall, werden von einem System langgestreckter, zum Teil offener Galerien und Laufgänge sowie von Fahrwegen eingegliedert und erschlossen, so daß ein komplexes, ineinander verschränktes Ensemble aus Architekturen, Höfen und Gartenanlagen entsteht, dessen einzelne Kompartimente durch unterschiedliche formale und strukturelle Bezüge miteinander in Beziehung gesetzt sind.

Die einzige, formal begrenzende Orientierungslinie in kompositorischer Hinsicht stellt die Südfassade der Residenzanlage dar. Hier ist die Architektur auf der monumentalen Substruktionsanlage durch eine Bauflucht hart gegen die unterhalb liegende Stadt gesetzt.<sup>9</sup>

Die Mitte dieser wandartigen südlichen Bauflucht nimmt der Bereich des Thron- und Festsaaes der Residenz ein, den Schinkel als "Hauptlocal" bezeichnet. ( Abb. 8 ) In seiner Achse liegt deshalb auch der zentrale Eingangsbereich mit der monumentalen Grottenöffnung auf der unteren Stadtebene, so daß diesem Bereich damit nicht nur eine herausragende kompositorische und bildhafte Bedeutung in der Ansicht des Komplexes zukommt, sondern er auch innerhalb der Grundrißstruktur einen der prominentesten Plätze hinsichtlich der verkehrstechnischen Erschließung der Gesamtanlage für sich in Anspruch nimmt. Bildhafte und strukturelle Bedeutung gehen also in der Achse des Thron- und Festsaaes eine enge Synthese ein, die sich so an anderer Stelle im Residenzplan nicht wiederfinden läßt. Mit

<sup>8</sup> Diese Beobachtung wird im 4. Kapitel noch eingehender weiterverfolgt, wenn es um die Rezeption aktueller zeitgenössischer Architekturformen und Stadtplanungskriterien geht.

<sup>9</sup> Aus dieser südlichen Flucht der Substruktionen springt lediglich der an der äußersten westlichen Flanke der Residenz angesiedelte Tempel der Nationalheiligtümer hervor, für den Schinkel einen eigenen Felsvorsprung nutzt, um ihn nicht nur architektonisch, sondern auch topographisch aus dem Zusammenhang zu isolieren. Damit kommt dem Tempel eine Sonderstellung im Planganzen zu, deren inhaltliche Implikationen im weiteren Verlauf noch näher untersucht werden.



dieser Bündelung bildhafter und strukturaler Qualitäten läßt sich also der mittlere Bereich sowohl des Grundrisses als auch des Aufrisses als der wichtigste des gesamten Entwurfes bezeichnen.<sup>10</sup>

Diese Tatsache ist gerade im Vergleich zum Akropolisprojekt von 1834 und zum Orianda-Entwurf von 1838 hervorzuheben, da die Eingangsbereiche dieser Planungen völlig anders aufgebaut sind und eine im wesentlichen gänzlich unterschiedliche Gewichtung der Akzente aufweisen.<sup>11</sup> ( vgl. Abb. 3, 4 )

## Der Portalbereich

Der Eingangsbereich der Residenz beansprucht die exponierteste Stelle der südlichen Gebäudeachse und setzt sich aus mehreren Baugliedern zusammen:

Auf der Ebene der Stadt zu Füßen der Residenz ist der Flucht der Substruktionen und der monumentalen Grottenöffnung eine quadratische Hofsituation vorgelagert, die allein durch ihre aufwendige Ausstattung eine zentrale Bedeutung als Hauptportal und Cours d'honneur artikuliert. Der Atriumhof ist von einer einfachen Säulenreihe umgeben, die in der Hauptschließungsachse nach Süden hin vierfach und nach Norden hin zweifach erweitert ist. Seitlich wird der Hof durch geschlossene Antennmauern vom umgebenden Stadtraum abgegrenzt.

Auch auf dem eigentlichen Residenzplateau wird diese aufwendige Ausgestaltung des Eingangsbereiches in Gestalt einer Säulenvorhalle fortgesetzt, die vor den Treppenaufgängen und dem Baukörper des Thron- und Festsaaes plziert ist. ( Abb. 9 )

Diese Zusammenziehung von prominenten Architekturmotiven, die auch in der Staffelung von Giebeln in der Ansicht der Fassade des Thronsaales weiter aufgebaut wird, markiert damit nicht nur die wichtigste, sondern die einzige Erschließung der gesamten Residenzanlage von der Stadt aus.

Größtes Dekor und differenzierteste Architektursystematik bestimmen also den markantesten Träger von symbolischen und politischen Bildaussagen, als der sich der zentrale Eingangsbereich in der weiteren Analyse des folgenden Kapitels ausweisen wird.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Die zentrale Bedeutung des Eingangsbereiches und des Thronsaales als architekturikonographische Einheit in metaphorischer Hinsicht ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

<sup>11</sup> Während Schinkel im Akropolis - Entwurf seine eigenen Architekturen der Bedeutung der antiken Denkmäler unterordnet und deren Strukturen aufgreift, um eine Bausystematik zu entwickeln, die sich um die vorhandenen Denkmäler gruppiert, wird in der Residenz bereits im Eingangsbereich die räumliche Systematik des Gesamtentwurfes durch die symbolische Architektur des tempelbekrönten Grottenmotives eingeführt. Vgl. **Kühn**, Margarethe: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Ausland. Bauten und Entwürfe. München **1989**, S. 3 - 35, Abb. 1 / 2. Der Eingangsbereich in Orianda dagegen tritt völlig hinter den Gedanken des Museumschlosses zurück und bedient sich mit seinen flankierenden Pavillons der konventionellen Architektursprache der Schloßarchitektur. vgl. **Schinkel. Orianda. 1986**.

<sup>12</sup> Siehe dazu Kapitel 3.

### **Der westliche Verwaltungsflügel**

Auf dem eigentlichen Residenzplateau erstreckt sich von der Vorhalle des Thronsaales nach links, also nach Westen ausgreifend ein langer Gebäudeflügel, der sich in seinem weiteren Verlauf um eine Binnenhofanlage gruppiert und in seiner Ansicht bereits als homogener Baukörper mit einer stark reduzierten Fassadenstruktur in Erscheinung tritt. Diese wird allein durch zwei Eckpavillons und einen Mittelrisalit gegliedert. ( Abb. 7 ) Die Südfassade dieses weit ausgreifenden Flügels, an dem Schinkels Planlegende zufolge die verschiedensten privaten und verwaltungstechnischen Räumlichkeiten angesiedelt sind, ist im Bereich des Binnenhofes nahezu seitensymmetrisch ausgeführt, sofern man die Verteilung der Baumassen beachtet. Diese Symmetrie der Fassade, die sich an einer nord-südlichen Mittelachse orientiert, wird lediglich dadurch aufgebrochen, daß das sog. "Appartement einer hohen Person" über die Flucht der übrigen Gebäudeteile nach Süden vorspringt und damit kompositorisch auf den zentralen Eingangsbereich und die "Wohnung der Fürstin" östlich des Thronsaales Bezug nimmt.

Die mittlere Symmetrieachse durchschneidet rechtwinklig den westlichen Gebäudeflügel an der Stelle eines vorkragenden Mittelrisalites in der Südfront und bildet einen langen Korridor, der zur Schloßkirche, einem weiteren Hauptbereich der Residenzanlage führt.

Kompositorisch ist damit der westliche Verwaltungs- und Gästeflügel eindeutig dem Bereich der Schloßkirche zuzuordnen und stellt in Zusammenhang mit diesem nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltliche Einheit dar, wie in der weiteren Untersuchung noch zu zeigen sein wird.

### **Der östliche Bereich der fürstlichen Wohnungen**

Vom zentralen Eingangsbereich des Thron- und Festsaaes nach rechts, also östlich ausgehend, erstreckt sich ebenfalls eine weitläufige Gebäudeachse, die im Unterschied zur westlichen zunächst nicht durch eine reduzierte symmetrisierende Komposition auffällt, sondern einen wesentlich unregelmäßigeren, vielgestaltigeren Grundriß aufweist.

Südlich schließen sich an die zentrale Galerie dieses Flügels in erster Linie die dem Fürstenpaar dienenden Wohnräume an.

Als spiegelbildliches Pendant zum westlichen "Appartement einer hohen Person" fungiert, wie bereits erwähnt, der Baukörper der "Wohnung der Fürstin". ( Abb. 10 a, b ) Durch diese exakte kompositorische Bezugnahme auf den Westflügel wird die Fassade des Thron- und Festsaaes und damit der mittlere Eingangsbereich im Sinne einer traditionellen Dreiflügelanlage akzentuiert und stellt somit - architekturhistorisch betrachtet - eine klassische Schloß- bzw. Villensituation her, deren, im Rahmen einer malerischen Konzep-

tion als anachronistisch zu bezeichnende, Architektursprache von Schinkel offenbar eingesetzt wird, um das Zentrum der Komposition mit dem herkömmlichen Vokabular höfischer Repräsentationsformen zu nobilitieren und klar als Residenzarchitektur auszuweisen.<sup>13</sup> ( vgl. Abb. 9)

Des weiteren gliedert sich an der Ostachse die "Wohnung des Fürsten" an, deren um ein Atrium gruppierte Raumdistribution die Tradition der antiken Villa suburbana reflektiert und auf Schinkels Rekonstruktionen der Pliniusvillen ( vgl. Abb. 11 ) sowie auf die Pläne für ein antikes Landhaus bei Charlottenhof ( Abb. 12 ) verweist, mit denen der Kronprinz und er sich in den Jahren 1833 - 35 intensiv auseinandersetzten.<sup>14</sup>

Es erscheint also naheliegend, daß die Gestaltung der Wohnung des Fürsten auf die Vorlieben des Kronprinzen und sein Interesse an antiker Architektur ausgerichtet ist und Schinkel deshalb besonders die Planungen für das Landhaus in Charlottenhof berücksichtigt, zumal sich auch dort die axiale Erweiterung des Villenbezirkes durch die Anlage eines Hippodroms wiederfindet.<sup>15</sup>

Zwischen den beiden Wohnbereichen des Fürstenpaares hat Schinkel südlich einen kleinen Garten angeordnet, der aufgrund seiner isolierten Lage ausschließlich als Privatgarten dient. Dieser terrassierte Garten ist hart an die Grenzlinie der Substruktionen gerückt und ermöglicht dem Fürstenpaar einen weiten Belvedere - Blick über die Landschaft, die sich zu Füßen des Residenzberges ausbreitet. Daß der Blick vom fürstlichen Privatgarten aus eine zentrale Bedeutung erfährt, zeigt sich in einem Einzelblatt des Plankonvoluts zur Residenz, welches in aufwendiger Ausarbeitung die panoramatisch aufgefaßte Ansicht einer komponierten Ideallandschaft wiedergibt.<sup>16</sup> ( Abb. 2 )

Den Wohnungen des Fürsten und der Fürstin gemeinsam ist die Anbindung an den inneren nördlichen Garten der Residenz durch nahezu identische Peristyle, die die Hauptachse der Galerie durchstoßen und sich nach Norden hin in vorspringenden Altanen zum Garten öffnen. ( vgl. Abb. 1 ) Während die Wohnung der Fürstin durch dieses Peristyl kompositorisch dem Gebäude der "Großen Bildersammlung" auf der nördlichen Galerieachse

<sup>13</sup> Dennoch ist die Fassade des Thronsaales typologisch uneindeutig, da ebenso der Reflex sakraler Architektur erkennbar wird. Mit der Kirchenfassade wird also bereits auf das Wesentliche des Thronsaalgrundrisses hingewiesen. Inwieweit sich mit dieser typologischen Überlagerung und Schichtung der Motive inhaltliche Bedeutungsebenen verbinden, dazu siehe Kapitel 3.

<sup>14</sup> Vgl. **Forssman 1981**, S. 214 ff. und **Schinkel 1982**, S. 348 ff. Grundlegend **Börsch - Supan**, Eva: Friedrich Wilhelm IV. und das antike Landhaus. In: Arenhövel, W. ( Hg. ): Berlin und die Antike. Berlin **1979**, S. 491 - 494.

<sup>15</sup> Zu Schinkels Beschäftigung mit der Antike, insbesondere mit Plinius' Schilderungen der Villen Tusci und Laurentinum siehe **Hoepfner**, Wolfram: Zwischen Klassik und Klassizismus. Karl Friedrich Schinkel und die antike Architektur. In: Bauwelt, H. 10, 6. März **1981**, S. 338 - 346. Hoepfner weist darauf hin, daß die Planungen zum Potsdamer Landhaus als Studien zu späteren Großbauprojekten anzusehen sind, da sie bereits erheblich über die Anforderungen, die Plinius formulierte, hinausgehen.

<sup>16</sup> M.XL 53: Aussicht vom Privatgarten des Fürstenpaares, 425 x 650 mm. Vgl. **Peschken 1979**, Abb. 260.

zugeordnet ist, bezieht sich die Wohnung des Fürsten auf das nördliche Portal zum "Inneren Garten" in der Achse des "Großen Circus", das als "Passage zwischen den Sammlungen" bezeichnet ist. So entsteht eine streng axiale Gliederung, die auch die Gestaltung des Gartens bestimmt und analog zum Korridor zwischen Verwaltung und Kirche eine nord-südliche Dominante auch im östlichen Teil der Residenzanlage formuliert.

Bei aller freieren Gestaltung des Ostflügels wird also wiederum ein kompositorischer Bezug zum westlichen Bereich von Verwaltung und Schloßkirche hergestellt, der auf die nur subkutan durchscheinende symmetrisierende Grundstruktur der planerischen Arbeit Schinkels verweist. Daß diese Korrespondenzen zwischen den Flügeln beiderseits des Thronsaales nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zu begreifen sind, wird im Verlauf dieses Kapitels noch näher erörtert werden.

Die streng axial ausgerichtete Wohnung des Fürsten steht also einer dezentralen Gestaltung des Wohn- und Gartenbereiches der Fürstin gegenüber und formuliert somit bereits das Spannungsverhältnis zwischen symmetrischer und malerischer Architekturkomposition, analog den Paradigmen "männlich" und "weiblich". Blickt der Fürst vom nördlichen Peristyl seiner Wohnung auf die Säulenhalle des Eingangs zum "Inneren Garten" und im weiteren Verlauf auf den Hippodrom des "Großen Circus" außerhalb der inneren Residenzanlage, so korrespondiert mit dem Peristyl der Wohnung der Fürstin einer der beiden identischen Risalite der Bildersammlung. Die Frau des Herrschers bleibt also in ihrem Aktionsradius dem privaten Bereich des Gartens zugeordnet, während der Mann durch die Kolonnaden des Gartenportals einen weiteren, gleichfalls aber auch offizielleren Blick hat.

In der Differenzierung zwischen symmetrischer und malerischer Konzeption in den Lebensbereichen des Fürsten und der Fürstin entwickelt Schinkel also bereits einen kompositorischen Antagonismus, der das Erscheinungsbild der gesamten Residenzkonzeption bestimmt.<sup>17</sup> Der Grundriß zeigt insgesamt sowohl Tendenzen zur Symmetrisierung der Gesamtanlage, gerade in der südlichen Gebäudeachse, als auch die Negierung dieses Prinzips im Hinblick auf eine malerische Architekturkonzeption.<sup>18</sup>

Insbesondere im weiteren Verlauf der östlichen Gebäudeachse setzt sich diese Auffassung verstärkt durch, wenn die strenge Ost-West-Axialität aufgehoben wird und die Räumlich-

---

<sup>17</sup> Dieser Gegensatz artikuliert sich in ähnlicher Form auch in Schinkels Beschäftigung mit dem Thema der antiken Villa, wenn die Rekonstruktionen der Pliniusvillen noch in malerischer Grundrißauffassung gegeben sind, währenddessen sie in den konkretisierten Bauplänen für das antike Landhaus bei Charlottenhof bereits symmetrisch "korrigiert" sind. Vgl. **Hoepfner 1981**, S. 339 f.

<sup>18</sup> Zu den malerischen Konzeptionen im Werk Schinkels und zur Rezeption zeitgenössischer Theoretiker wie Durand siehe **Schönemann**, Heinz: Für den Genuß des Landlebens. Schinkels "Römische Bäder" im Park von Sanssouci. In: *Daidalos* 46, **1992**, S. 94 - 102.

Sowie **Jesber**, Paulgerd: "Siam - Land der Freien". Schloß Charlottenhof und Römische Bäder. In: *Baukultur*, **1981**, 5, S. 2 - 9.

keiten der Kunstsammlungen in heterogenen Architekturen den Binnenraum des "Inneren Gartens" umschreiben.

Da die Hauptfunktionen des Gebäudekontextes der Residenz zunächst Bildung und Kultur sind, ist der kompositorische Antagonismus zwischen malerischer und symmetrischer Architekturauffassung, der in der gesamten Komposition auf Ausgleich und harmonisches Miteinander ausgelegt ist, auch im Hinblick auf das romantische Bildungsideal interessant. Gerade Friedrich Schlegels ( 1772 - 1829 ) Bildungsbegriff geht von einer freien Entfaltung aller menschlichen Kräfte aus, ohne Unterschied zwischen Mann und Frau. Liebe als die Suche nach Einheit mit der Vollkommenheit des Unendlichen und Absoluten ist wesentlicher Faktor der Bildung und dringt auf Ausgleich zwischen den Geschlechtern im Sinne dieser freien Entfaltung gesellschaftlichen Lebens. Schlegel spricht davon, daß "die Weiblichkeit und die Männlichkeit zur höheren Menschheit gereinigt werden soll", daß "nur selbständige Weiblichkeit" und "sanfte Männlichkeit (...) gut und schön" sei. Weiblichkeit wird bestimmt durch "Innigkeit und Zartheit", Männlichkeit durch "Umfang und Bestimmung" , eine Kontrastierung, die sich so auch auf die Paradigmen Symmetrie und malerische Komposition übertragen läßt.<sup>19</sup>

Das Thema der Liebe, als wesentlicher Faktor für die Bildung des Individuums durch Sehnsucht nach Einheit mit dem Unendlichen, wird folgerichtig auch bereits in der Portalanlage der Residenz durch die Figuren des Mittelakroters eingeführt. ( Abb. 13 ) Dort erscheinen Adam und Eva in idealischer Nacktheit und verweisen damit metaphorisch auch auf die Angleichung zweier verschiedener Prinzipien.<sup>20</sup>

Zwischen die Wohnung des Fürsten und die Räumlichkeiten der Kunstsammlungen schiebt Schinkel einen vermittelnden Raum ein, der ein sehr interessantes Detail im Vergleich zur Ausrichtung der fürstlichen Wohnungen zeigt:

Es handelt sich um den, von Schinkel als "Vorplatz" bezeichneten, Raum zwischen dem Vorzimmer des Fürsten und der Wache. ( Abb. 14 a, b ) Dieser Vorplatz stellt als einziger Raum des innerarchitektonischen Wegesystems eine direkte Verbindung zwischen der Hauptgalerie des Südflügels und dem südlichen Landschaftspanorama her. Hier also hat die "circulierende" Öffentlichkeit der Residenz Gelegenheit, den sinnbildhaften Ausblick auf Stadt und Flußlauf zu genießen, den das Fürstenpaar exklusiv von seinem Privatgarten aus hat:

---

<sup>19</sup> Vgl. **Schlegel**, Friedrich: Theorie der Weiblichkeit. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Winfried Menninghaus. Frankfurt **1982**, S. 60 / 61.

<sup>20</sup> Im weiteren Verlauf wird noch auf die Bedeutung der Schlegelschen Theorie für die inhaltliche Interpretation der Residenz einzugehen sein, auf die bereits **Kluckert 1975** hingewiesen hat; entscheidend für die Analyse der Residenz ist, sich bei der Betrachtung von der Kategorisierung in "Malerische" oder "Asymmetrische" Architektur zu lösen und die Frage des Verhältnisses von Symmetrie und Asymmetrie zueinander zu klären.

"In der ersten Reihe der Säle ist es besonders von frappanter Wirkung, daß man, beinahe am Ende angekommen, plötzlich von einer Aussicht durch Säulen in die große Tiefe bis nach dem Meere überrascht wird, die man hier nicht ahndet u die dem Spaziergänger übrigens ganz verschlossen bleibt."<sup>21</sup>

Allein Schinkels Erwähnung dieses vordergründig untergeordneten Architekturdetails läßt erkennen, daß er der Anbindung der Galerie an den Landschaftsprospekt eine besondere Bedeutung beimißt.

Interessanterweise bezieht sich die Blickachse von der Aussichtsplattform auf eine der zentralen Straßenachsen der Stadt unterhalb der Residenz, bildet also eine direkte Entsprechung zwischen den Strukturen des Stadtplans und denen des Residenzplans. ( vgl. Abb. 1 ) Eine solche axiale Bezugnahme auf den städtischen Organismus, die für den größten Teil traditioneller Residenzschlösser verbindlich ist, findet sich in gleicher Form nur noch einmal in der Achse des Eingangsbereiches: Auch vom Vorplatz der Thronsaalvorhalle verläuft die Achse direkt zum Stadtboulevard, der auf das Hauptportal zuführt. Diese Haupteingangsachse wird architektonisch aber ebenso wie die des Aussichtsplatzes nicht vom Fürsten besetzt, sondern von der Öffentlichkeit der in der Residenz sich bewegend Menschen. Sowohl das Fürstenpaar als auch die sog. "Hohe Person" blicken von ihren Wohnräumen zunächst in die Hinterhöfe der Privathäuser der Stadt, die mehr als 40 Meter unterhalb des Residenzplateaus liegen. Somit wird nicht der herrscherliche Blick zur Magistrale der Komposition, sondern gewissermaßen der öffentliche der Residenzbesucher, welche den symbolisch überhöhten Aufstieg von der Stadt zur Residenz hinter sich gebracht haben. Im Sinne absolutistischer Planungskonzeptionen stellt dies einen entscheidenden interpretatorischen Unterschied dar. Insofern erscheint es auch einleuchtend, daß Schinkel den Aussichtspunkt dezidiert in seiner Beschreibung der Residenz erwähnt, ohne auf die zahlreichen anderen Blickachsen, Exedren etc. einzugehen. Und er präzisiert im gleichen Satz auch den Rezipientenkreis, denn nicht der "Spaziergänger", sondern nur der bewußte Rezipient, der sich im Inneren der Galerie aufhält - also Teil des argumentativen Programms geworden ist - , kann diesen Ausblick genießen.<sup>22</sup>

## Die Kunstsammlungen

Den Wohnräumen des Fürsten reihen sich verschiedene Kunstkabinette an, die sich im Gebäudeflügel des Odeons weiter fortsetzen und dann den Verlauf des großen Rundgangs in Richtung Schloßkirche flankieren. ( vgl. Abb. 1, 14 b ) Die passagenartige Struktur der Räumlichkeiten bleibt auch hier konstituierend, da die Wegachse der Großen Galerie des

<sup>21</sup> Schinkel in seiner Beschreibung des Gesamtentwurfes H.IV 5. Zit. nach **Peschken 1979**, S. 154.

<sup>22</sup> Auf die ausgeführte Aussicht aus dem Fürstengarten ( Abb. 2 ), also das Panorama der Landschaft und seine Bedeutung, wird im weiteren Verlauf des Kapitels gesondert einzugehen sein.

Südflügels in den angrenzenden Flügeln um den inneren Garten fortgeführt wird. Liegt diese Galerieachse im Odeonsbereich noch an der Innenseite zum Garten und öffnet sich in Arkaden zu diesem hin, so verlagert sie sich in der parallel zur Südachse verlaufenden nördlichen Gebäudeflucht der Antiken- und Bildersammlung in die Mitte der Architekturen, so daß eine beidseitige Durchfensterung entsteht.<sup>23</sup>

Einzige Unterbrechung dieser Nordachse ist die Säulenhalle des Peristyls zum Inneren Garten, die, wie bereits erwähnt, die optische und räumliche Verbindung zwischen Großem Circus und Wohnung des Fürsten herstellt und für diesen als Prospektarchitektur im Sinne eines Landschaftgartens fungiert, da sie wie eine bedeutungsvolle Blickachse von Baumreihen eingefäßt und somit optisch isoliert ist. ( vgl. Abb. 1 )

### Der Innere Garten

Die Gestaltung des Gartenbereiches zeigt nun, daß Schinkel im östlichen Bereich der Residenzanlage die streng symmetrische Gestaltung aufgibt und die zentrale Ost-West-Ausrichtung verläßt:

Die mittlere Wegachse, die den Gartenbereich und die Blumenpflanzungen in ost-westlicher Richtung unterteilt, ist nicht mehr mittig auf den Baukörper des Odeons ausgerichtet, sondern aus der Achse herausgerückt. Die Gestaltung des Gartens bezieht sich stattdessen auf die Blickachsen zwischen den beiden Flügeln und reflektiert das Gegenüber von Peristylen und Altanen mit den prospekthaften Architekturen der Antiken- und Bildersammlung. Durch Wäldchen und Alleenbepflanzung werden einige Teilbereiche des Gartens räumlich isoliert und die Großräumigkeit zugunsten einer kleinteiligen Gartengliederung verlassen. Neben dem kleinen Garten südlich vor dem Thron- und Festsaal zeigt der sog. Innere Garten die größte gestalterische Ausarbeitung der gesamten Residenzanlage, die sich bis zu den terrassierten Böschungen vor den Räumen der Kunstsammlungen fortsetzt.<sup>24</sup>

Die aufwendigste Gestaltung des Inneren Gartens findet sich an seinem östlichen Abschluß in der Achse der bereits beschriebenen Aussicht vom "Vorplatz" auf das südliche Landschaftspanorama:

Dem südlichen Aussichtspunkt ist nördlich an der Galerie ein halbrunder Altan zugeordnet. Von diesem fällt der Blick auf den konvexen Hang vor der apsidialen Karyatidenhalle der Antikensammlung. ( Abb. 14 b ) Es entsteht also wiederum eine symmetrische Gartenachse

<sup>23</sup> Mit dieser Gestaltung nimmt Schinkel typologisch auf die neue bürgerliche Bauaufgabe der Passagen Bezug. Vgl. dazu Kapitel 4.

<sup>24</sup> Die Großräumigkeit der Lennéschen Gartenplanungen, die noch die Umgebung von Schloß Charlottenhof und den Römischen Bädern in Potsdam bestimmte, tritt hinter eine Kleinteiligkeit zurück, die besonderes Merkmal der Pücklerschen Pleasuregrounds ist. Zu diesem "konservativen" Verfahren vgl. **Sperlich**, Martin: Schinkel als Gärtner. In: **Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin ( Hg. )**: Festreden Schinkel zu Ehren 1846 - 1980. Berlin **1981**, S. 364 - 392, hier insbes. S. 370.

mit einem reichen, ornamentalen Blumenbeet im Zentrum, die den Blick auf die Landschaft mit dem aufwendigen Dekor der Antikensammlung konterkariert. Damit findet der öffentliche Ausblickspunkt auf die Landschaft auch im Inneren Garten seine nobilitierende Entsprechung und seinen Kontrast im Bild der griechischen Antike.

Der üppige Tropengarten des Fürstenpaares beansprucht eine Sonderstellung unter den Gartenanlagen der Residenz, da er ausschließlich privaten Anforderungen des Fürstenpaares entspricht und sich schon durch die Wahl seiner Gehölze und Blumen von den übrigen unterscheidet. Gegenüber den übrigen Gärten ist er durch ein umfangreiches Skulpturenprogramm und seine terrassierte Anlage ausgezeichnet. Aufgrund seiner geringen Ausmaße erinnert er an Gärten von Stadthäusern, ein Aspekt, der die Auffassung der Galerien der Residenz im Sinne einer Straße unterstreicht.

### Der Odeonsbereich

Der Odeonsbereich mit seiner Nord-Süd-Ausrichtung definiert den östlichen Abschluß der zusammenhängenden Räumlichkeiten der Hauptachse. ( Abb. 14 b ) Seine im Äußeren der Ostfassade nahezu spiegelsymmetrische Architektur wird eingefasst von zwei, die Ecken des Flügels besetzenden Rundtempeln, die bastionsartig vorkragen und an Schinkels Umbautenwürfe für Pücklers Schloß Muskau ( Abb. 15 ) und Schloß Kamenz in Schlesien ( Abb. 16 ) aus dem Jahr 1838 erinnern.<sup>25</sup> Deren Grundrisse zeigen verwandte Dispositionen mit vorspringenden Mittelrisaliten und turmbesetzten Ecklösungen. Allerdings zeigt sich diese formale Übereinstimmung lediglich im Grundriß des Odeonsflügels, denn im Aufriß sind die Eckbastionen nicht als Turmarchitekturen, sondern als antikisierende Rundtempel ausgeführt. Beide weisen im Innenraum eingestellte Pfeilerrotunden auf und gehören zu der Reihe der Sammlungsräume für Antiken und Kunstgegenstände.

Für den eigentlichen Baukörper des Odeons ( vgl. Abb. 14 b ) ist es bezeichnend, daß der Rundgang der Residenzgalerien ausgeweitet ist, um ihn herumführt und an der Stirnseite in einen Laufgang mündet, der die östliche Verbindung zum Theaterbau herstellt. Damit bleibt das Galeriesystem auch in der Anbindung des Theaters an den übrigen Architekturzusammenhang konstituierend und macht Odeon und Theater zu integralen Bestandteilen des Kulturprogramms des "Großen Spaziergangs".

Das Odeon selbst ist ein einfacher, äußerlich reduziert gestalteter Baublock ohne Durchfensterung und mit einem flachen Satteldach ( Abb. 14 a ), der den Planungen Schinkels für die Singakademie in Berlin entspricht. ( Abb. 17 ) Die außen herumgeführte überdachte Kolonnade der Galerieanbindung wiederum läßt im Unterschied zur Singakademie den

---

<sup>25</sup> Zu Schinkels Tätigkeit in Schlesien siehe **Grundmann**, Günther: Karl Friedrich Schinkel. Schlesien. Berlin **1941**, S. 71 ff., Abb. 52, 56; desw. Karl Friedrich **Schinkel** und seine Schule in Schlesien. Vorträge und Berichte des deutsch - polnischen Symposions, Bonn 11. - 15. April 1994. Hg. von Haus Schlesien, Königswinter **1995**.



Aufrißcharakter der Sacrower Heilandskirche vis - à - vis des Parkes Glienicke erahnen, welche im Auftrag und nach Vorzeichnungen Friedrich Wilhelms IV. 1844 durch Ludwig Persius erbaut wurde. Schinkel beläßt also den Baukörper des Odeons nicht in seiner funktionalen Sachlichkeit, sondern verleiht ihm in der Ansicht einen pseudosakralen Charakter in der Art einer altchristlichen Basilika, der sich gerade aus der Blickrichtung des Theaterbaus erschließt. Daraus ergibt sich für den aus dem Theater sich der Residenz nähernden Betrachter das Architekturbild des christlichen Mittelalters eingerahmt von der heidnischen Antike, eine symbolische Situation, die auf eine stilevolutive Programmatik hinweist, deren Bedeutung in der weiteren Analyse der Residenz noch von Belang sein wird.

Insgesamt - und das ist ein entscheidender Faktor bezüglich der Grundrißanalyse - zeigt der Odeonsflügel an der Ostflanke der Residenzanlage in Einheit mit dem anschließenden Theaterbau eine vergleichbare symmetrische Konzeption des Bauvolumens wie der zentrale Eingangsbereich, nur in veränderter axialer Ausrichtung. Hier erfährt der Gesamtkomplex eine Umorientierung, die nicht nach Süden ausgerichtet ist, sondern nach Osten hin und damit der aufgehenden Sonne entgegen. Daß damit für den gesamten Komplex auf zyklische Vorstellungen vom Lauf der Tageszeiten analog zum Lauf des Lebens in den verschiedenen Lebensaltern angespielt wird, so wie es beispielsweise Heinz Schönemann bereits für die Konzeption des Schlosses Charlottenhof in Potsdam ( Abb. 18 ) nachweisen konnte<sup>26</sup>, wird bei näherer Untersuchung des Theaterbaus deutlich und markiert einen wesentlichen Ansatz zur Interpretation des Planganzen der Residenz.

## **Das Theater**

Der Baukomplex des Residenztheaters, der den äußeren östlichen Abschluß der Anlage definiert, ist in die erwähnte zyklische Auffassung in der architektonischen Konzeption des Residenzorganismus in entscheidender Weise einbezogen. ( Abb. 19 )

Er steht als völlig autonomer Baukörper außerhalb des übrigen Architektursystems in hartem Gegenüber zur Natur, die sich direkt unterhalb der das Bühnenhaus umgebenden Terrassenanlage ausbreitet. Keine gärtnerische Gestaltung oder ein herumführender Fahrweg vermittelt zwischen dem Kulturbereich der Residenz und der wilden Natur der Bachschlucht, aus deren Verlauf Wasser für die nördlich anschließende Pferdeschwemme abgeleitet wird. Schinkel verzichtet hier auf überleitende Baumpflanzungen oder das Auslaufen des Verkehrssystems in Wegen, die die umgebende Natur erschließen. Stattdessen kommt quasi dem Theaterbau selbst die vermittelnde Position zwischen Kultur und

---

<sup>26</sup> Vgl. **Schönemann**, Heinz: Der Hippodrom in Charlottenhof. In: Mitteilungen der Pückler - Gesellschaft, H. 9, NF, 1993, S. 103 f.

Natur zu, da sein Bühnenraum die Möglichkeit bietet, die Szene nach außen, also in östlicher Richtung der aufgehenden Sonne entgegen zu öffnen. Landschaft wird damit zum pädagogischen Prospekt und zur Hintergrundperspektive im Sinne eines symbolischen Bildes. Diese Auffassung entwickelte Schinkel bereits in seiner Konzeption des Museumstreppenhauses am Lustgarten in Berlin ( Abb. 20 ), welches in seiner Inszenierung des Ausblicks ebenfalls von solchen prospekthaft - panoramatischen Qualitäten bestimmt war.<sup>27</sup>

Die Architektur des Theaters stellt ein Novum in der aktuellen Diskussion um die optimale Form des zeitgenössischen Typus dar, da es entgegen der konventionellen Praxis die einzelnen funktionalen Bereiche auch im Aufriß klar voneinander unterscheidet:

Der amphitheatralische Zuschauerraum, dessen umlaufende Erschließungsgalerie als integraler Bestandteil des Wegesystems der Residenz zu betrachten ist, tritt als klar akzentuierter dreigeschossiger Baukörper hervor. Er zeigt im Grundriß weder einen betonten Eingangsbereich, wie es in Residenztheatern üblich ist, noch eine architektonische Ausschmückung durch Anbauten. Lediglich die Türme für die Treppenhäuser und die ökonomischen Funktionen für den Zuschauerbereich springen aus dem äußeren Halbrund an der Grenze zum Bühnenhaus hervor. Diese Grenze zwischen den beiden Funktionsbereichen ist eindeutig definiert und setzt dem Halbrund des Zuschauerraums den rechteckigen Baukörper des Bühnenbereiches entgegen. Mit dieser Konzeption reflektiert Schinkel nicht zuletzt Friedrich Gillys Entwurf für das Berliner Schauspielhaus ( Abb. 21 ), geht aber weit über dessen gestalterische Prinzipien hinaus.<sup>28</sup> War Gillys Baukörper noch von der kubischen Auffassung der sogenannten Revolutionsarchitektur bestimmt und auf der Grundfläche einer geschlossenen geometrischen Grundform aufgebaut, welche sich der üblichen Würdeformeln des Typus bediente, so tritt in Schinkels Theatergebäude der Residenz die funktionalistische Auffassung seiner Spätzeit zutage. Jeder funktionale Bestandteil des Theaters, wie Zuschauerraum, Bühnenhaus, Treppenhäuser und Garderoben für die Schauspieler, bildet eigene Baukörper, deren klare Differenzierung voneinander in der Gesamtansicht zu dem entscheidenden östlichen Abschluß der Residenz führt. Damit stellt Schinkel ein bildkompositorisches Gegengewicht zu den architektonischen Schwerpunkten der Schloßkirche und des Tempels der Nationalheiligtümer am westlichen Abschluß sowohl im Grundriß als auch besonders in der Ansicht her. Eine gewisse symmetrisierende Tendenz innerhalb der ungleich gestalteten Flügel der Residenz ist also auch mit dem Baukörper des Theaters gegeben. Gerade das Gegenüber von Schloßkirche auf der einen und Residenztheater auf der anderen Seite ist besonders wichtig, um den

---

<sup>27</sup> Vgl. **Tegethoff**, Wolf: Landschaft als Prospekt oder die ästhetische Aneignung des Außenraums bei Schinkel, dargestellt an Beispielen aus den "Architektonischen Entwürfen". In: Kunstsplinter. Husum **1984**, S. 120 - 129.

<sup>28</sup> Siehe **Friedrich Gilly** 1772 - 1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Ausstellungskatalog Berlin **1984**, S. 45, Abb. 20.

inhaltlichen Spannungsbogen der Residenzanlage zu erschließen, wie die Analyse der Einzelbauten weiter unten noch aufzeigen wird.

In der Gestaltung des Innenraums selbst zeigt sich Schinkel als auf der Höhe der Zeit stehender bürgerlicher Architekt, der die aktuelle Diskussion reflektiert und seine eigenen Überlegungen zur Reform des Theaters weiterentwickelt. Ähnlich wie Semper in seinen Planungen zum Dresdner Theaterprojekt<sup>29</sup> ( Abb. 22 a, b ) verzichtet Schinkel auf wesentliche Bestandteile herkömmlicher Hoftheater, wie Proszeniumslogen, Königsloge oder Festsaal, und entspricht damit den bürgerlichen Anforderungen an das "Bildungsinstitut Theater" bezüglich der Ausstattung, auch wenn die abgegrenzten vorderen Sitzreihen des Amphitheaters dem Fürsten und der höfischen Prominenz noch die Rolle eines "primus inter pares" zuweisen.<sup>30</sup>

Im Verhältnis des Bühnenraums zum Zuschauerraum baut Schinkel auf Erkenntnissen auf, die er im Einklang mit den Theaterdramaturgen der Zeit bereits während der Arbeit an seinen Bühnenbildentwürfen, später dann durch den Bau des Schauspielhauses auf dem Gendarmenmarkt gewinnen konnte. Dabei geht es in erster Linie um eine klare Abgrenzung des Bühnenprospekts vom Zuschauerraum, um die Konzentration der architektonischen Gestaltung auf das wesentliche funktionale Gerüst und um die nicht nur räumliche, sondern auch gestalterische Distanz des Bühnenhintergrundes zum Spielgeschehen auf der Bühne.<sup>31</sup> Entscheidend ist für Schinkel die künstlerische Gestaltung des Bühnenhintergrundes, der infolge der zeitgenössischen Kritik an der spätbarocken Ausstattungsbühne zu einer symbolhaften Folie der Handlung werden und zur Konzentration des Zuschauers auf den dramatischen Inhalt beitragen sollte.<sup>32</sup>

Durch die Öffnung des Bühnenprospekts in die Landschaft wird dieser symbolische Anspruch an den Bildhintergrund mehr als deutlich und das Theater dient dadurch ebenfalls als vermittelnde Institution zwischen Architekturraum - und damit Bühne - einerseits und Naturraum andererseits.

---

<sup>29</sup> **Gottfried Semper 1803 - 1879.** Baumeister zwischen Revolution und Historismus. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München **1980**; darin besonders die Aufsätze von Heinrich Magirius: Theater, S. 165 ff. und Dieter Schölzel: Reform des Theaterbaus, S. 173 ff.

<sup>30</sup> Dadurch wurde die Architektur der Theater aller Möglichkeiten höfischer Repräsentation und Prachtentfaltung entkleidet und den Forderungen fortschrittlicher Kreise gerecht, die das Theater als wichtigstes Instrument zur Schaffung einer bürgerlichen Gesellschaftsordnung betrachteten. Dresden und der Kreis um Gottfried Semper waren Zentrum der neuen Theaterbewegung. 1831 ging das dortige Hoftheater als Bestandteil des Schlosses in Staatsgut über und unterlag einer anderen, bürgerlich beeinflussten Verwaltung. Vgl. dazu **Zander - Seidel**, Jutta: Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Erlangen **1980**, S. 131 - 136; grundlegend zur Diskussion um die Theaterfrage in der Zeit der 1830er Jahre **Lange**, Hans: Vom Tribunal zum Musentempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg **1985**.

<sup>31</sup> Vgl. dazu den klar zusammenfassenden Aufsatz von **Wever**, Klaus: Karl Friedrich Schinkels Position und Beitrag zur Reform des Theaterraums. In: **Schinkel. Werke und Wirkungen**. Berlin **1981**, S. 183 - 204; ebenso **Goralczyk**, Peter: Der Platz der Akademie in Berlin. Berlin **1987**, S.131 - 140; desweiteren **Harten**, Ulrike: Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels. Kiel **1974**.

<sup>32</sup> **Wever 1981**, S. 196 f.

Auch Sempers Dresdener Theaterbau nahm als freistehendes Monument eine solche vermittelnde Stellung, in diesem Falle für den Stadtorganismus und seine einzelnen Hoheitsbereiche ein. Als Ausdruck der bürgerlichen Demokratisierung sollte das Theater als eigenständiger Solitär zwischen der Hofburg und der Bürgerstadt seinen Standort finden.<sup>33</sup> Sowohl höfische als auch bürgerliche Ansprüche an die Kulturinstitution artikulierten sich in dieser Auffassung, und das Theater vermittelte so räumlich zwischen den beiden wesentlichen Bereichen städtischer Öffentlichkeit: dem des Hofes und dem der Bürgerstadt.

Schinkels Theater dagegen steht zwischen Residenz und Natur und übernimmt damit eine andere Funktion der symbolischen Vermittlung, die im einzelnen noch weiter zu verfolgen ist.<sup>34</sup>

### Die Ökonomiebauten des Verkehrs

Die Dominante der östlichen Begrenzung der Residenzanlage bildet in erster Linie das Theater. In der Ansicht völlig negiert, aber im Grundriß um so deutlicher hervortretend erscheint hinter dem Odeonsflügel und dem Theaterbau der Komplex von Marstall, Reithalle und Remisen, der in Einheit mit dem Circus die nördlichste Erstreckung der Residenz darstellt. ( vgl. Abb. 1 ) Von der Grundfläche her ist dieses Areal nahezu ebenso groß wie der gesamte Baubereich um den Inneren Garten. Die Fotografie des Grundrisses läßt sogar vermuten, daß die Flügel, die sich um die drei Binnenhöfe nach Süden hin öffnen, in nördlicher Richtung noch einmal spiegelsymmetrisch verdoppelt waren. Somit kommt dem ökonomischen Bereich der Verkehrsbauten eine Fläche zu, die die üblichen Dimensionen von Residenzmarställen weit übersteigt. Schinkel legt damit einen deutlichen Akzent auf die verkehrstechnische Ausstattung seiner Fürstenresidenz, die über die Bedürfnisse einer normalen Hofhaltung der Zeit weit hinausgeht.<sup>35</sup> Mithin stellt sich bereits vor dieser technischen Feststellung die Frage, ob die Residenz lediglich einer kleinen elitären Führungsschicht vorbehalten sein sollte oder ob sich nicht vielmehr in dem Bedarf an Stallungen und Wagenremisen eine größere Zielgruppe vermuten läßt, als gemeinhin

<sup>33</sup> Vgl. **Richter**, Wolfgang / **Zänker**, Jürgen: Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg **1988**, S. 132 - 34.

<sup>34</sup> Schinkels Residenztheater reflektiert Auffassungen, die sich bis zu Otto Brückwalds Richard - Wagner - Festspielhaus in Bayreuth ( erb. 1872 - 75 ) weiterverfolgen lassen. Wagner und Semper dachten in ihren frühen Entwürfen an ein Festspielhaus, dessen amphitheatralischer Zuschauerraum noch als Ort "demokratischer Feste" in der Stadt fungieren sollte. Der spätere Rückzug in die "romantische" Einsamkeit der Kleinstadt Bayreuth macht den Wandel in der inhaltlichen Bestimmung deutlich und läßt den demokratischen Aspekt in den Hintergrund treten. Vgl. **Mayer**, Hans: Richard Wagner in Bayreuth 1876 - 1976. Stuttgart / Zürich **1978**, S. 19 ff.

<sup>35</sup> Remisen sind ebenfalls im Westen der Residenz vorgesehen; zur verkehrstechnischen Infrastruktur von Schloßkirche und Thronsaal gehört der hippodromförmige Platz "für das Halten der Wagen in bedecktem Raume", dem darüberhinaus eine eminent politische Bedeutung zukommt. Zur verkehrstechnischen Bedeutung weiter in Kapitel 4.

von der Forschung behauptet wird. Die ohnehin megalomane Ausdehnung des Residenzplateaus läßt an sich schon die These Peschkens fraglich erscheinen, die er in seiner grundlegenden Untersuchung aufstellt: Er konstatiert, daß die Architektur der Residenz nicht für eine staatliche Öffentlichkeit, sondern nur für eine begrenzte Anzahl herausragender Persönlichkeiten des Hofes konzipiert sei. Diese These allein an der Tatsache festzumachen, daß die Zugänge zur Residenz von Wachlokalen flankiert werden, mit denen der Zutritt kontrollierbar würde, erscheint angesichts der enorm großen Ökonomiegebäude nicht haltbar.<sup>36</sup>

Der Gebäudekomplex des Marstalles ist in kompositorischer Hinsicht nicht ohne den Uhrturm zu denken, der dem Gebäude der Reithalle vorgelagert ist. In der Ansicht wird die Bedeutung dieses Uhrturms und der dahinterliegenden Fassade der Reithalle deutlich, da beide zur Silhouette einer Kirchenarchitektur verschmelzen, die wiederum das kompositorische Äquivalent zur Architektur der Schloßkirche mit ihrem angegliederten Campanile darstellt. Auf dieses ost-westliche Gegenüber der "wirklichen" Kirchenarchitektur und ihrer "scheinbaren" Entsprechung wird vor dem Hintergrund freimaurerischer und revolutionärer Architekturmetaphorik in Kapitel 4 noch näher einzugehen sein, denn es stellt sich die Frage, warum dem Komplex der Schloßkirche eine Architektur gegenübergestellt wird, die im Aufriß eine Kirche darstellt, aber stattdessen eine Reithalle ist. Die Markierung der äußeren Grenzen der Residenz durch die beiden Türme - wenn man vom Tempel der Nationalheiligtümer und dem Theaterbau absieht - deutet nicht auf ein ausschließlich kompositorisch bedingtes Spiel mit äußeren Formen im Sinne des Historismus des späten 19. Jahrhunderts, sondern legt eine symbolische Interpretation nahe, auf die der weitere Verlauf der Untersuchung zu sprechen kommt.

## Der Große Circus

Wie bereits erwähnt, tritt in der Reihe der einzelnen, in den Residenzzusammenhang integrierten Solitärbauten dem Marstallgebäude der Große Circus zur Seite, der in seiner Längsachse durch beiderseits flankierende Baumpflanzungen von der Umgebung abgesondert erscheint. ( Abb. 1 ) Die Randbepflanzung mit vierfachen Baumreihen erinnert nicht nur an den Hippodrom in Charlottenhof, der auf Plinius' Villenbeschreibungen zurückzuführen ist, sondern insbesondere auch an das Vorbild des Pariser Marsfeldes ( Abb. 23 ), das von der Forschung immer wieder in Zusammenhang mit derartigen Anlagen des 19. Jahrhunderts gebracht wird.<sup>37</sup> Größe und Konzeption des Residenz-Circus entsprechen der

---

<sup>36</sup> Peschken 1979, S. 158.

<sup>37</sup> Vgl. den Plan zur Umgestaltung des Marsfeldes für das Fest der Föderation am 14. Juli 1790. in: **La révolution française et l'Europe**. Ausstellungskatalog Conseil de l'Europe. Paris 1989, S. 724, Abb. 950; interessant ist beim Pariser Marsfeld nicht nur der politische, sondern auch der ökonomische Kontext, denn seit 1798 fanden dort die ersten Industriegüterausstellungen statt, die später in den Louvre verlegt wurden. Es

vergleichbaren Anlage im Entwurf für die Akropolisresidenz aus dem Jahr 1834 ( Abb. 3 ) und gehen weit über Plinius' Anforderungen an die Bauaufgabe hinaus.

Die Form des längsovalen Circus findet an mehreren Stellen im Grundriß ihre Entsprechungen, so z.B. besonders markant in der Wagnervorfahrt der Schloßkirche westlich des Thronsaales. Ebenso bildet eine hippodromartige Gartengestaltung aber auch den westlichen Abschluß des Planganzen in der Achse des Tempels der Nationalheiligtümer. Bei dieser Disposition eines Nationaldenkmals mit angegliedertem Hippodrom drängt sich unmittelbar eine Planvariante Leo von Klenzes zur Walhalla bei Regensburg aus dem Jahr 1821 zum Vergleich auf, die im Untergeschoß ein doppeltes Hypogaion vorsah und der Architektur einen hippodromförmigen Alleebezirk mit Pylonentor vorlagerte.<sup>38</sup> ( Abb. 24 ) Ein weiteres Mal ist das Motiv des Hippodroms bestimmend für die Gestaltung des Privatgartens des Fürstenpaares. Auch dort, am zurückgezogensten Ort der gesamten Anlage mit scheinbar ausschließlich privatem Charakter wird das Bild der öffentlichen Architektur eines Circus oder Hippodroms in der Gestaltung des Blumenstücks wieder aufgegriffen. Auch wenn die Anlage eines Hippodroms in Plinius' Schilderungen mit der Anlage einer antiken Villa einhergeht, bleibt zu fragen, warum der Gedanke des Hippodroms insgesamt vier mal im Kontext der Residenz eingesetzt wird und welche Funktionen ihm innerhalb des Plans zukommen.<sup>39</sup>

### Der Thron- und Festsaal

Einen weiteren Schwerpunkt der Residenzarchitektur bildet das Zentrum des Thron- und Festsaals ( Abb. 8 ), der zwar an die südliche Gebäudeachse angegliedert ist, dennoch aber auch im Sinne eines Einzelmonuments wie Theater und Schloßkirche zu verstehen ist. Die Erschließung des Raumes wird nämlich nicht nur durch die südliche Vorhalle gewährleistet, sondern insbesondere die Rotunde des Thrones ist ebenso auch als integraler Bestandteil des großen Rundgangs der Galerien zu begreifen, der sich von den Flügeln der Kunstsammlungen über die Thronhalle zur Schloßkirche hin fortsetzt. ( vgl. Abb. 1 ) Somit werden der südlichen Erschließung zwei weitere in den Kreuzarmen beigelegt, die vermutlich auf andere Rezipientengruppen abzielen. Inwieweit diese mit der nördlichen

---

zeigt sich also auch in dieser rezeptiven Nutzung des Marsfeldes bereits der bürgerlich - ökonomische Zugriff auf die symbolischen Orte der Revolution. Siehe dazu: **Wegner**, Reinhard: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Die Reise nach England und Frankreich im Jahre 1826. München / Berlin **1990**, S. 8 f.; ferner zu Schinkels Hippodromen **Schönemann 1993**, S. 99 ff.

<sup>38</sup> Vgl. **Traeger 1987**, S. 61, Abb. 34; Traeger führt diese Form auf Gillys Friedrichsdenkmal zurück, obwohl er an anderer Stelle auch auf die Rezeption französischer Vorbilder der Revolutionsjahre eingeht. Im 3. Kapitel wird diese Frage ausführlicher behandelt, wenn es um das Gillysche Vorbild für die Portalanlage geht.

<sup>39</sup> Bei der Analyse der Schloßkirche wird sich im folgenden zeigen, daß es sich bei dem Hippodrom der Wagnervorfahrt nicht nur um ein historisches Antikenzitat in archäologischem Sinn handelt, sondern die äußere Form eindeutig mit politischen Inhalten und Funktionszuweisungen des Bürgertums einhergeht.

Galerieachse in eine inhaltliche Beziehung zu bringen sind, wird weiter im Verlauf der Analyse zu untersuchen sein.

## **Die Achse der Rotunden**

Diese zweite, der südlichen hinterlagerte Ost-Westachse entwickelt sich zwischen zwei Polen, deren jeweilige Gestaltung vergleichbar ist:

Sie beginnt in der kleinen Rotunde des Antikentempels, der den nördlichen, bastionsartigen Abschluß des Odeonsflügels bildet. ( vgl. Abb. 14 b ) Ihren architektonischen Endpunkt findet die Achse in der Schloßkirche ( Abb. 25 ), die ebenfalls als kreisrunder Raum mit eingestelltem Pfeilerkranz gestaltet ist.

Ihre mittlere Entsprechung erhalten diese beiden rahmenden Architekturen in der Rotunde des Thronsaales ( Abb. 8 ), der damit und aufgrund seiner räumlichen Exponiertheit in der Gartenanlage auch im Sinne eines architektonischen Solitärs aufgefaßt ist. Daß diese Art der Betrachtung naheliegend ist, verdeutlicht die Tatsache der sich sukzessive steigenden Größe innerhalb der Rotunden der nördlichen Achse, quasi als ginge es Schinkel darum, eine Entwicklungsgeschichte der Rotunde bis hin zum Monument der Schloßkirche darzustellen.<sup>40</sup>

Diese Beobachtung zeigt, daß der Architekt auch in der "malerischen" Anordnung der Residenzbauten nördlich der Hauptachse nach Kriterien der Symmetrie verfährt und mit dem selbst gesetzten Raum ökonomisch umgeht. Denn auch hier entwickelt sich die Architektur wieder in einem kompositorischen Rahmen zwischen der östlichen und der westlichen Flanke der Anlage. Dies geschieht allerdings nicht in einem ausgewogenen Baumassenverhältnis, sondern in Form der sukzessiven Steigerung von Ost nach West. War die ost-westliche Achse bereits Gegenstand der Untersuchung des Theaterbaus, so tritt sie hier wieder in Erscheinung und formuliert gleichsam eine Entwicklungsgeschichte des Rundtempels, die sich von der Antike im Osten, also dem Morgenland, hin zur Gotik der Schloßkirche, also dem vordergründigen Mittelalter des Abendlandes fortsetzt.

Antikentholos und Schloßkirche markieren damit analog zum Tageslauf Ausgangs- und Endpunkt einer Entwicklung, die historisch als Beginn der Kunst in der Antike und der sukzessiven Entwicklung der menschlichen Kultur zu begreifen ist. Geschichte und Zukunft, vergangenes und angestrebtes Ideal besetzen die Endpunkte dieser nördlichen Gebäudeachse, in deren Mitte die Rotunde des Thronsaales als Lokalisierung des Bereiches der Gegenwart plazierte ist. Sie ist in engem kausalen Zusammenhang mit der Portalanlage

---

<sup>40</sup> Auf die Bedeutung der Rotunde in der bürgerlichen Architekturtheorie des frühen 19. Jahrhunderts, insbesondere in Frankreich, kommt das 4. Kapitel dieser Arbeit zu sprechen.

zu sehen, auf deren historische Bezüge das folgende Kapitel näher eingeht und damit den aktuellen Kontext des Jahres 1835 zu erklären versucht.

## **Die Schloßkirche**

Eindeutig dominierend im Planganzen ist der besonders hervortretende Baukörper der Schloßkirche ( vgl. Abb. 1, 25 ), der nicht nur aufgrund seiner kolossalen Ausmaße des quadratischen Binnenhofes, sondern auch seiner formalen Gestaltung einen der markantesten Akzente des Residenzplanes insgesamt darstellt.

Hier entwickelt Schinkel noch eindeutiger als im Falle des Theaters einen architektonischen Solitär von monumentaler Bedeutung, der eine eigene räumliche Einheit darstellt und sich autonom gegenüber den umgebenden Gebäuden verhält.

Vergleichbar dem Tempel der Nationalheiligtümer ist auch die Schloßkirche von einem Binnenhof umgeben, der aus dem Quadrat eines nach innen offenen Laubenganges entwickelt wird.

Vier überwölbte Korridorzugänge erschließen die Anlage fadenkreuzförmig in den Himmelsrichtungen und nehmen in ihrem Verlauf Bezug auf das axiale Hauptsystem der Residenzwege, mit Ausnahme der nördlichen Achse, die in das Pfarrhaus führt und nicht an die nördliche Wegumfahrung angeschlossen ist.

Zunächst ist der entscheidende Faktor der Grundrißbetrachtung die gewölbte Architektur, sowohl in der quadratischen Umbauung des Binnenhofes als auch in der Rotunde des Kirchenraumes selbst. Es handelt sich um die einzige gotisierende Architektur der gesamten Residenzanlage mit spitzbogigen Fensteröffnungen, einem gleichförmig umlaufenden Strebebefeilersystem, Fialenbekrönungen und Maßwerk.

Die gotische Strebebefeilergliederung findet sich ebenso an den Außenwänden des Binnenhofes und den vier runden Eckbastionen wieder.

Die Schloßkirche ist damit nicht nur vom Grundriß her betrachtet monumentalisiert, sondern auch in stilistischer Hinsicht, da sie sich eindeutig von den übrigen klassizistischen und neurenaissanceistischen Architekturen im Sinne eines gotischen Denkmals absetzt. Diese monumentalisierte Auffassung einer gotischen "Kathedral"architektur, die auch in der Ansicht der Residenz klar hervorgehoben ist, erinnert unmittelbar an Schinkels langwierige Planungen zu einem Denkmalsdom nach dem Ende der Befreiungskriege. ( Abb. 26 ) Entgegen der dort vorherrschenden historisierenden Auffassung von Gotik ist die Schloßkirche aber durch wesentliche Merkmale als moderne Architektur in mittelalterli-



chem Gewand, vergleichbar der Friedrich-Werderschen Kirche in Berlin, konzipiert.<sup>41</sup> Sie ist zunächst in engem Zusammenhang mit Denkmalskonzeptionen der Romantik zu sehen, greift aber ebenso auf zahlreiche Motive zeitgenössischer Architekturplanungen zurück, die bis auf ihren historischen Ursprung in revolutionären Modellen aus Frankreich zurückzufolgt sind.<sup>42</sup> Peschken analysiert die Kirche dagegen als reine, "ein wenig demokratische"<sup>43</sup> Kirchenarchitektur:

"Unter die Ideen, denen auf dem Schloßberg eine Stätte bereitet wird, gehört selbstverständlich die Religion, die in der Kathedrale baulich erscheint - Friedrich Wilhelm legte größten Wert auf sein Gottesgnadentum."<sup>44</sup> Diese allein auf den religiösen Aspekt eingeschränkte Betrachtung greift aber zu kurz, wenn Position und Bedeutung der Schloßkirche im Planzusammenhang näher betrachtet werden.

Die Isoliertheit einer gotisierenden Architektur innerhalb der stilistisch ausschließlich antikisierenden Großplanung ist nur vor dem Hintergrund des Landschaftsgartens zu verstehen. Wie die Forschung nachgewiesen hat, galt Gotik in Schinkels theoretischer Auffassung als architektonischer Charakter im Sinne einer Stimmungsarchitektur, der den Gedanken der Loslösung des Geistes von der Materie, also das Ideale im Sinne der Verbildlichung eines geistigen Prozesses darzustellen in der Lage ist. Gotik steht damit im Gegensatz zum Prächtigen der klassizistischen Form, dem diesseitigen Bezugnehmen auf die Antike unter dem Gesichtspunkt funktionaler Anforderungen an höhere Bauaufgaben.<sup>45</sup>

Nun kann die idealisierende gotische Architektur der Kirche in einem Zusammenhang wie dem der Residenz eines Fürsten zwar religiös motiviert sein und als Ausdruck der persönlichen Vorstellungen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. aufgefaßt werden; der Vergleich zu Schinkels Beschäftigung mit dem Typus der Rundkirche ( Abb. 27 ) zeigt aber ebenso deutlich, daß die gotische Form dafür nicht als zwingend von ihm angesehen wurde.<sup>46</sup> Vielmehr kann sie im konkreten Fall der Residenz als Vergegenwärtigung eines politischen Idealzustandes begriffen werden. Worin sich dieser in der Architektur der Schloßkirche artikuliert, die dem Verwaltungsflügel zugeordnet ist und als kompositori-

---

<sup>41</sup> Vgl. **Kunst**, Hans - Joachim: Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich Werdersche Kirche in Berlin. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, **1974**, S. 241 - 258.

<sup>42</sup> Beispielhaft erinnert sei in diesem Zusammenhang an Klenzes Überlegungen zur Gestaltung der Walhalla aus den Jahren um 1820. Wie Traeger nachweisen konnte, gehen Planungen zu einem Rundtempel auf die Rezeption von Durands und Thibaults "Temple à l'égalité" aus den Jahren 1793 / 94 zurück, mit dem Klenze durch das Anfertigen mehrerer Kopien vertraut war. Die Initiative zu einem Rundbau ging auf den bayerischen Kronprinzen Ludwig zurück, der damit dem Gleichheitsgedanken Rechnung tragen wollte. Bezeichnenderweise wurde dieser Gedanke im Rahmen der allgemeinen Restaurationsbestrebungen aber bald wieder aufgegeben. Vgl. **Traeger 1987**, S. 205, Abb. 15 a, b.

<sup>43</sup> **Peschken 1979**, S. 160.

<sup>44</sup> Ebd., S. 162.

<sup>45</sup> **Kunst 1974**, S. 245 f.

<sup>46</sup> Dafür sprechen mehrere Skizzen zu einer Rundkirche im Konvolut des Architektonischen Lehrbuchs, die klassizistische Architekturen zeigen. Siehe **Schinkel 1982**, S. 340, Abb. 616.

sches Gegengewicht zum Fürstenflügel fungiert, soll in der Einzeluntersuchung noch näher erläutert werden.<sup>47</sup>

Auffallend in der Disposition des Grundrisses ( vgl. Abb. 1 ) ist aber auch das räumliche Verhältnis zwischen Schloßkirche und Thronsaal:

Die Architektur des Festsaaes geriert sich vordergründig als basilikale Kirchenarchitektur mit dreischiffigem Langhaus, einschiffigem Querhaus und zweifach ausgegliederter Vierungsrotunde. Im Gegensatz dazu erscheint die Schloßkirche als Zentralbau im Sinne einer Kapelle, die dem Vierungs- und Chorbereich der pseudosakralen Architektur des Thronsaales zu- bzw. untergeordnet ist. Diese Beobachtung wird durch den konventartigen Charakter der Schloßkirche untermauert, denn sie ist in den quadratischen Grundriß eines Kreuzgangs eingestellt. Somit erhält sie rein typologisch betrachtet also zunächst einen gegenüber dem Thronsaal untergeordneten, privaten Charakter. Dem Charakter einer Kapelle entgegen stehen aber die denkmalhafte Isolierung des gesamten Schloßkirchenbereiches und seine monumentale Größe, die zwar durch die Anbauten des Glockenturms und des Pfarrhauses verunklärt wird, aber dennoch eindringlich ist.<sup>48</sup>

Die Frage des komplizierten Verhältnisses der beiden Architekturen zueinander wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch näher zu klären sein, wenn es um Friedrich Wilhelms Maxime der Einheit von Thron und Altar im Zusammenhang mit seinen kirchenpolitischen Zielen in Preußen geht. Diese Symbiose scheint mit der Disposition von Thronsaal und Schloßkirche und dem dazwischenliegenden Hippodrom der Wagnvorfahrt nicht im Sinne des Auftraggebers erreicht zu sein.

### **Der Tempel der Nationalheiligtümer**

Als letzter monumentaler Solitär bildet im Westen der Tempel der Nationalheiligtümer den Abschluß der endgültigen Residenzfassung. ( Abb. 28 a, b )

Ebenso wie die Schloßkirche ist auch dieser von der Umgebung durch einen Binnenhof ausgegrenzt und in der räumlichen Auffassung deshalb grundsätzlich vergleichbar. Diese Beobachtung wird dadurch untermauert, daß sowohl Schloßkirche als auch Nationaltempel über das Bodenniveau des übrigen Residenzplanes herausgehoben erscheinen.

Bezüglich der Grundrißstruktur wird also die räumliche Konzeption der gotisierenden Schloßkirche durch die analoge Architektur des Nationaldenkmals klassizistisch wieder-

---

<sup>47</sup> Die räumliche Isolierung des Glockenturmes aus dem Hofgeviert der Schloßkirche legt die Vermutung nahe, daß nicht nur der Gedanke einer Kirchenarchitektur zu berücksichtigen ist, sondern auch der eines profanen Funktionsraumes.

<sup>48</sup> Der räumlichen Monumentalisierung der Schloßkirche stehen die Annexe der Seminaristenwohnungen entgegen, so daß zu fragen ist, ob sie zur ursprünglichen Konzeption gehörig sind oder eine spätere Hinzufügung auf Anweisung des Kronprinzen bei der Umdeutung des Residenzplanes darstellen.

holt, eine Tatsache, die im Rahmen der Entwicklungslinie der Rotunden in der Nordachse und ihrer sukzessiven Steigerung zunächst unlogisch erscheint.<sup>49</sup>

Wie schon erwähnt, zeigt der Tempel eine große Nähe zum Walhalla-Projekt Leo von Klenzes ( Abb. 24, 29 ), wenngleich er durch den nördlich anschließenden Hippodrom noch um einen entscheidenden Faktor erweitert wird, der in der Entwicklung des Walhallaprogramms weggefallen ist.

Wie Peschken darlegt, deutet die abseitige Lage des Tempels der Nationalmonumente auf eine spätere Anfügung an den Ursprungsplan hin, mit dem er wenig zu tun habe.<sup>50</sup>

Darauf läßt seiner Meinung nach bereits die Tatsache schließen, daß der Nationaltempel als einziger Architekturbereich der Residenzanlage über die südliche Bauflucht der Substruktionsanlagen hinausgreift und auf einem erhöhten Felsvorsprung steht. Damit durchbricht er die dominante Systematik der Südachse.

Interessant ist für den Zusammenhang dieser Untersuchung die Anfügung des großen Hippodroms im Norden, auf dessen politische Implikationen im Einzelnen noch weiter einzugehen ist.

Er formuliert im Gegensatz zum östlichen Theaterbau keinen Abschluß der Residenzanlage gegen die umgebende Natur, sondern schafft stattdessen die achsiale Erweiterung des Wegesystems sowohl nach Westen als auch Norden. Obwohl also die Südfront eine vergleichbare Treppengestaltung wie die Walhalla aufweist, ist der Tempel der Nationalheiligtümer nicht als räumlich isoliertes Denkmal zu begreifen, sondern als Teil einer Erweiterung der Residenzanlage, die eine nördliche Entsprechung erfordert. Ein wesentlicher Unterschied zu Klenzes Walhalla besteht darüberhinaus im Fehlen des für die Symbolik des Nationaldenkmals konstituierenden Untergeschosses. Die für den Aufstieg nach "Walhall" vorbereitende "Halle der Erwartung", also die symbolisch-räumliche Vermittlung zwischen realem Diesseits und idealem Jenseits in Form des Hypogaions im Sockelgeschoss, ist von Schinkel nicht vorgesehen. Damit ist eine Ableitung des Tempels der Nationalheiligtümer von Gillys Friedrichsdenkmal ( Abb. 30 ), wie Peschken sie vornimmt, völlig irreführend, da sie sich ausschließlich auf etwaige Ähnlichkeiten in der Tempelanlage beschränkt, Aufbau und Organisation des gesamten Konzepts aber nicht berücksichtigt.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Auch dies würde Peschkens Vermutung untermauern, daß der Tempel der Nationalheiligtümer nicht zur ursprünglichen Konzeption gehöre, sondern erst später auf kronprinzliches Geheiß angefügt worden sei; wie Schinkel ihn aber dennoch in die inhaltliche Idee seiner Residenz integriert s.u.

<sup>50</sup> **Peschken 1979**, S. 161.

<sup>51</sup> Ebd. S. 161. Gillys Friedrichsdenkmal wird stattdessen aber für die Portalanlage der Residenz konstituierend und stellt eines der entscheidenden architektonischen Zitate Schinkels für den programmatischen Inhalt der Gesamtkonzeption dar. Siehe dazu die Ausführungen des folgenden Kapitels.

Der idealische Aufstiegsweg vom Grab zum Tempel, der sowohl für Gillys Entwurf als auch für die Walhalla Leo von Klenzes und seiner Konkurrenten konstituierend ist<sup>52</sup>, erscheint im Falle der Residenz nicht isoliert in der Anlage des Tempels der Nationalheiligtümer, sondern stattdessen im zentralen Eingangsbereich mit seiner monumentalen Grottenanlage als symbolischem Ort des Grabes aufgegriffen. ( Abb. 31 ) Er erschließt damit einen völlig anderen inhaltlichen Kontext für die Gesamtanlage, als es der Tempel der Nationalheiligtümer nahelegt. Folglich erhält in Schinkels Plan die gesamte Residenz durch den symbolischen Aufstiegsweg des Portalbereichs die Qualität eines nationalen Denkmals im Sinne der Walhalla.<sup>53</sup>

Soweit zu den Organisationsformen der einzelnen Architekturen auf der Residenzebene im Überblick und ihren sich bereits daraus ergebenden inhaltlichen Hinweisen zur Deutung der gesamten Anlage.

### Das Wege- und Galeriesystem

Bei der Analyse des Grundrisses darf einer seiner entscheidenden Unterschiede zu den beiden anderen wichtigen Projekten Schinkels aus den 1830er Jahren, dem Akropolis - und dem Orianda-Plan ( Abb. 3, 4 ), nicht unberücksichtigt bleiben. Entgegen diesen beiden Entwürfen erhält die Struktur der inneren Erschließungswege der Residenz eine vollkommen andere Gewichtung:

Der Blick auf den Grundriß ( Abb. 1 ) läßt zunächst nicht an den Plan zu einem Residenzschloß im eigentlichen Sinne denken. Vielmehr entsteht gerade im Zusammenhang mit der Darstellung der Gebäudegruppen vor dem Portal der Eindruck einer Stadterweiterungsplanung, die sich jenseits einer durch Baumreihen umfriedeten ehemaligen Stadtmauer ausbreitet. Diese Umfriedung, die Schinkel zwischen den Häusern der Stadt und den Substruktionsmauern der Residenz ansiedelt, läßt im Grundriß zunächst nicht einen Höhenunterschied von über 45 Metern vermuten.

---

<sup>52</sup> Vgl. zur Entstehungsgeschichte und Genese des Walhalla - Projekts den Aufsatz von **Ettlinger**, Leopold: Denkmal und Romantik. Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla. Berlin 1965. Wiederabgedruckt in: **Warnke**, Martin ( Hg. ): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft. Köln **1984**, S. 224 - 246.

<sup>53</sup> Wie unterschiedlich die beiden Projekte zu bewerten sind, erklärt die Analyse des Eingangsportals im folgenden Kapitel; interessant ist eine Zeichnung des Lehrbuchkonvoluts aus der sog. "Hochromantischen Zeit" ( 1810 - 1815 ), die eine Allegorie auf die Freiheitskriege darstellt. ( Abb. 32 ) In der architektonischen Staffelung der Anlage werden vergleichbare Momente, wie die Grottenanlage, die gegenläufigen Rampen, die halbkuppelige Nische und eine bekrönende gotische Pfeilerhalle, zu einem Freiheitsmonument zusammengeführt. Die ca. 1814 entstandene Zeichnung stellt eine Vorskizze zu einem allegorischen Gemälde dar, in dem Schinkel die Entwicklung der Menschheit zur hohen Kultur der Freiheit und Gleichheit vorzuführen gedachte. Die gotische Pfeilerhalle ist nach Peschkens Meinung Ausdruck des demokratischen Aspekts, den man mit dem altdeutschen Stil nach dem Ende der Befreiungskriege assoziierte. Vgl. **Peschken 1979**, S. 37.

Stattdessen erscheint der monumentale, von Säulenreihen umstandene Vorhof auf der Stadtebene wie die Situation eines Stadttors, das zwischen Landschaft und urbanem Lebensraum vermittelt.<sup>54</sup>

Die Portalanlage und der mittlere Bereich des Thron- und Festsaaes besetzen eine Ausgangsmagistrale der Stadt zu Füßen der Residenz. Mit dieser Lokalisierung stellt sich die Verbindung insbesondere zu Architekturformen der französischen Revolutionszeit, aber auch zu Denkmalskonzeptionen für Berlin her. Der topographische Ort der Residenz in der Stadt ist vergleichbar mit den Entwürfen Friedrich Gillys zu einem Denkmal Friedrichs des Großen ( Abb. 33 ), aber auch mit Schinkels Projekt eines Doms der Befreiungskriege auf dem Leipziger Platz in Berlin ( Abb. 26 ), also demselben Ort, für den Gilly plante. Dieser wesentliche historische Kontext städtischer Einbindung von politischen Denkmalsarchitekturen nach 1789 ist Schwerpunkt des folgenden Kapitels, das sich der Frage der Bedeutung des Portals widmet.

Bezeichnend für die Struktur des Residenzplanes ist aber die Einführung einer völlig veränderten Wegeführung, die nicht Bezug auf das Straßennetz der Stadt nimmt.

Wie in Kapitel 4 zu zeigen sein wird, zitiert Schinkel mit diesem neuartigen Verkehrssystem auf der Residenzebene keine Schloßkonzeptionen, sondern die aktuellsten Stadtplanungen der europäischen Großstädte Paris und London.

Bereits die formale Ausdehnung der Residenzbauten und die Modalitäten ihrer jeweiligen Erschließung durch ein in sich differenziertes Wegesystem zeigen, daß Schinkel weit über die Problematik von Schloßarchitekturen wie Akropolis und Orianda hinausgeht. Den geschlossenen Systemen dieser beiden, immer wieder zum Vergleich herangezogenen Projekte steht das offene Wegesystem der Residenz gegenüber, dessen stadtplanerische Bezüge vor dem Hintergrund des enormen technologischen und infrastrukturellen Innovationsschubes der Jahre nach 1820 ebenfalls Teil des 4. Kapitels dieser Untersuchung sein werden.

## 2. Das Panorama der Ansicht

Als wichtigstes Dokument für Schinkels Planungen zur Residenz eines Fürsten ist die ca. 2 Meter breite Ansicht der Gesamtanlage in der Schinkel-Sammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz erhalten.<sup>55</sup> ( Abb. 1 )

Die getuschte Reinzeichnung zeigt das gesamte Projekt mit nahezu allen angegliederten Bauten und seiner Stellung innerhalb der fiktiven topographischen Situation. Die Residenz

<sup>54</sup> Aufgrund der Säulendurchfahrt in der Hauptachse erinnert man zwangsläufig das Brandenburger Tor in Berlin als beispielhaften und prominenten Typus mit seinem quadratischen Vorhof des Pariser Platzes. Vgl. **Demps, Laurenz: Das Brandenburger Tor. Berlin 1991.**

<sup>55</sup> M.XL 51, 295 x 2000 cm. Siehe **Peschken 1979**, Abb. 255.

ist breit oberhalb einer stadtähnlichen Situation an einem Gewässer hingelagert. Im Verhältnis zu den Architekturen auf dem Bergplateau erscheint die Silhouette der Stadt lediglich als schmaler, kompositorisch untergeordneter Streifen am unteren Rande der Zeichnung und fungiert in ihrer dunkleren Lavierung deutlich als subalternes Bildmotiv zum Mittelgrund im Sinne einer malerischen Staffage.

Als Stadt ist diese Situation durch die Zusammenziehung unterschiedlicher Gebäudetypen charakterisiert: von links nach rechts gruppieren sich in lockerer Folge Leuchtturm, Verwaltungs- und Gewerbegebäude, eine kleine turmlose Kirche sowie verschiedene mehrgeschossige Stadthäuser und am Hang aufsteigende Villen mit zugehörigen Gärten. Das Bild, das sich daraus ergibt, ist das eines organisch aus den Bedürfnissen der Zeit gewachsenen Stadtzusammenhangs, der als Fundament für die eigene Systematik der anschließenden Substruktionen und des darüber erscheinenden, wieder unter völlig anderen formalen Kriterien entwickelten Architekturpanoramas der Residenzbauten dient. Die Stadt als gewachsene Basis in freier malerischer Gruppierung formuliert eine optische Antithese, die die Kompositionsrichtlinien des Residenzzusammenhangs vorbereitet. Auch bezüglich der hierarchischen Gesellschaftspyramide eines monarchischen Staates könnte diese Stadt als Basis des Lebens auf dem Plateau der Residenz interpretiert werden.

In der Mitte der Ansicht wird der Häuserverband durch die Portalanlage der Residenz aufgesprengt und öffnet sich als von vierfachen Baumreihen flankierter Boulevard in die Tiefe auf das Zentrum der monumentalen dunklen Rundbogenöffnung hin. ( Abb. 31 )

Bereits darin kommt ein Unterschied zum Ausdruck, der sich auf die bildhafte Erscheinung des Residenzschlosses in der Landschaft bezieht. Nehmen in der höfischen Ikonographie die Torsituationen zu Residenzschlössern zwar eine entscheidende Bedeutung in der architektonischen und emblematischen Argumentation gegenüber dem Außenraum ein, indem sie zwischen verschiedenen Kulturbereichen vermitteln, die entweder einer ländlichen oder städtischen Bevölkerung auf der einen Seite oder dem Monarchen auf der anderen unterstehen, so bleiben sie in der Regel doch der Architektursprache des Schlosses untergeordnet, bzw. sind Teil des referentiellen ikonographischen Systems seiner Architektur. Unabhängig davon, ob es sich um eine Stadtresidenz oder ein ländliches Lustschloß handelt, in dem sich der Hof aus der Welt des Alltags zurückzieht, bleibt die Hauptargumentation des Regenten auch noch im 19. Jahrhundert dem Schloßbau vorbehalten, weniger der Portalsituation als eigener argumentativer Einheit. Der Torbau übernimmt in der Regel die gleiche Emblematisierung und ikonographischen Systeme der Argumentation, die auch die politische Architektur des Residenzschlosses bestimmen. Diese selbstreferentiellen Systeme verweisen auf Status und politische Macht des Monarchen durch ein System allegorischer Verweise, auf den Grad des Bildungsanspruches in der Sachkenntnis der Darstellung antiker Mythologie bzw. christlicher Symbolik oder aber sie unterstreichen durch fortifikatorische Elemente den Hinweis auf die militärische Potenz des Schloßherrn.

Imperiale Motive wie Triumphbögen bestimmen aber auch bereits bürgerliche Residenzen, deren Bauherren sich durch Bezugnahme auf aristokratische Bauformen und deren Pathosformeln gesellschaftliche Anerkennung und Reputation sichern wollen.<sup>56</sup>

Das Verhältnis des Schinkelschen Residenzportals zur Stadt ist dagegen uneindeutig, da es verschiedene Typen der Portalbildung miteinander verbindet und bereits in der Eingangssituation auf die polyvalente Inhaltlichkeit des Architekturzusammenhanges der Residenz hinweist. So erscheint unmittelbar an vorderster Stelle die Kolonnade des Vorhofes mit ihrem vorspringenden Mittelrisalit, die nicht einfach als "Tempelportikus vor Rundbogen à la Revolutionsarchitektur" im Sinne der architektonischen Zeitmode zu interpretieren ist, da sie an anderen typologischen Leitbildern orientiert ist. Auch das abgetreppte Gewände des monumentalen Rundbogens liefert nicht einfach die Folie für die Entwicklung einer sepulkralen Architektursprache eines Grabmonuments im Einklang mit der Zeitmode, ebenso wenig wie die darüber aufsteigende Fassade des Thronsaales, die typologisch überhaupt nicht einer Residenzportalsituation entsprechend konzipiert ist.

Durch diese mehrfach gestaffelte Gliederung der Portalachse, wie sie Schinkel in der Ansicht entwickelt, wird einerseits eine Synthese von Portal und Fassade erreicht, andererseits aber auch eine kategorische Trennung von oben und unten vorgenommen, die die Frage nach der inhaltlichen Programmatik zwingend macht.<sup>57</sup>

## Die Bildkomposition

Wie auf einer zweiten Bildebene erheben sich im Bildmittelgrund des Ansichtspanoramas über der Stadtsituation die Bauten der Residenz, die durch Bänder von Galeriepflanzungen, Laubengängen und Hecken auf den kolossalen Substruktionsmauern wie durch natürliche Barrieren abgeriegelt von der Unterstadt erscheinen. ( vgl. Abb. 1, 9, 13 )

Ihre Architektur ist heller laviert und wird gleichsam von der dunkleren Stadt und dem ebenso dunkler gehaltenen Bildhintergrund der Landschaft eingerahmt.

Die Hauptbauten der Residenz liegen allesamt in der mittleren horizontalen Bildebene auf Terrassierungen oberhalb der monumentalen Substruktionen. Im Gegensatz zur Umgebung wird so ein einheitliches Niveau erzielt, das sich als mittlere Bildhorizontale von rechts nach links bis zum äußeren Risalit des Verwaltungsflügels fortsetzt. Sowohl formal durch die naturhafte Gestalt seiner Umgebung als auch topographisch durch einen Unterschied im

---

<sup>56</sup> Vgl. dazu grundlegend die hervorragende Untersuchung von **Richter/Zänker 1988**.

<sup>57</sup> Zur räumlichen Trennung von "Oben" und "Unten" als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse in Antike und Nachantike vgl. den Aufsatz von **Meckseper**, Cord: Oben und Unten in der Architektur. Zur Entstehung einer abendländischen Raumkategorie. In **Hipp**, Hermann / **Seidl**, Ernst: Architektur als politische Kultur. Philosophia practica. Berlin **1996**, S. 37 - 52; zur antiken Auffassung dieses Strukturprinzips in Tempel und Villa insbes. S. 38 - 43.

Höheniveau ist allein der Tempel der Nationalheiligtümer innerhalb der Gesamtansicht exponiert.

In malerischer Weise werden einzelne Baukörper aus der Bauflucht besonders hervorgehoben und kompositorisch isoliert. Zu ihnen gehören die beiden äußeren Rahmenarchitekturen des Tempels der Nationalheiligtümer und des Residenztheaters. Geht man jedoch wie Peschken davon aus, daß der Tempel eine spätere Ergänzung des Planganzen darstelle, so entwickelt sich das Bild der Residenz zwischen den beiden vertikalen Dominanten der Schloßkirche mit ihrem freistehenden Campanile und des Theaters in Einheit mit dem Uhrturm und der Reithalle.<sup>58</sup>

Zwischen diesen beiden Polen reihen sich die horizontalen Bildfelder der Verwaltungsbauten, der fürstlichen Wohnungen und der Kunstsammlungen linear aneinander. An prononcierter Stelle treten einige Risalite von geringerer Größe aus dem Verband heraus und schaffen so eine rhythmisierende Untergliederung der Fassade der Südachse, die Tendenzen zur Symmetrie auch in der Gesamtansicht augenscheinlich werden läßt.

An dominantester Stelle im kompositorischen Mittelpunkt der Ansicht liegt die monumentale Halbkreisöffnung der Grottenanlage mit der darüber aufsteigenden Fassade des Thron- und Festsaalgebäudes, welche ebenfalls formal aus der horizontalen Dominanz des mittleren Bildgrundes auszubrechen scheint.

Diese Mittelachse um den Thronsaalbereich ( Abb. 31 ) wird von den beiden flankierenden Risaliten der Wohnung der Fürstin und des Appartements einer hohen Person exakt seitensymmetrisch eingerahmt. Die symmetrische Gestaltung schließt auch die Substruktionen unterhalb des beschriebenen Abschnitts ein und bestimmt damit das Zentrum der gesamten Komposition.

Die Fassadenstruktur der Portalachse stellt eine der diffizilsten Architekturen der gesamten Ansicht dar. Sie vereinigt verschiedene typologische Motive aus der Sakral-, der Schloß- und der Villenarchitektur und läßt somit auch in der Auswahl der architekturhistorischen Bezugspunkte auf die enorme Assoziationsbreite des Portalbereiches als Kompositionsschwerpunkt schließen.

Eine naturhafte Folie für die Darstellung der Residenzarchitekturen bildet die antithetisch bzw. komplementär aufgefaßte Komposition des Landschaftsausschnittes im Bildhintergrund.

Auch dieser zeigt eine präzise kompositorische Systematik, die allerdings nicht auf die Horizontalkomposition der linearen Architekturdarstellung im Bildmittelgrund Bezug nimmt, sondern zu ihr im Gegensatz steht:

---

<sup>58</sup> Das kompositorisch relativ ausgeglichene Verhältnis zwischen den beiden Gebäudegruppen unterstützt zunächst Peschkens Vermutung, daß der Tempel der Nationalheiligtümer nicht als ursprünglicher Bestandteil zur Konzeption gehöre; dieser These stehen aber inhaltliche Aspekte entgegen, auf die im weiteren Verlauf des Kapitels einzugehen ist.



Beginnend an der Schloßkirche steigt von links nach rechts ein Höhenzug auf, der am rechten Bildrand in einem Gebirgsmassiv endet, das zum Rand des Blattes steil nach unten abfällt und den Beginn einer Talmulde andeutet. Vor diesem dunkler lavierten Hintergrund der bewaldeten Hänge setzen sich deutlich die wesentlich heller gefaßten Architekturen des Theaters und der Kirchenscheinfassade des Uhrturms ab.

Ihre genau gegensätzliche Entsprechung in der Art der Darstellung bilden die dunkleren Silhouetten der Schloßkirche und des Campaniles ebenso wie die des Tempels der Nationalheiligtümer vor dem hellen Hintergrund des Himmels auf der linken Bildhälfte. Somit stehen die vertikalen Architekturen der linken Bildhälfte in einem klaren Kontur gegen den hellen Himmel wie komplementär die des Theaters und des Uhrturms gegen den dunklen Waldhintergrund.

Kompositorisch basiert dieses Gegenüber auf der Überkreuzung zweier Bilddiagonalen im oberen Bildteil, deren Schnittpunkt etwa in der Fassade des Thronsaales zu suchen ist. Das bedeutet, daß dem zentralen Eingangsbereich auch in der bildkompositorischen Gliederung des Hintergrundes eine dementsprechende Bedeutung als Kompositionszentrum zukommt, obwohl es sich nicht um eine streng symmetrische Schloßanlage im klassischen Sinn handelt.

Das komplementäre Gegenüber in der gegensätzlichen Gestaltung der beiden Residenzflügel kann im Zusammenhang mit der bereits angedeuteten zyklischen Auffassung menschlicher Kulturstufen innerhalb der Architekturkonzeption inhaltlich begriffen werden:

Schinkels Vorstellung vom Wesen der Gotik als Versinnbildlichung des Ideellen spricht für die Kontrastierung der Schloßkirchensilhouette mit dem hellen Himmelshintergrund als Ausdruck der Sphäre des Geistigen.

In dieser Auffassung von gotischer Architektur wird seine Beschäftigung mit dem Kathedralgedanken in den nationalromantischen Bildern der 10er und 20er Jahre nachvollziehbar.<sup>59</sup>

### **Schloßkirche und Dombilder**

Die Gestaltung der Dombilder zeigt im wesentlichen übereinstimmende kompositorische Anlagen, wenn die Silhouetten der Kirchenarchitekturen in den prominentesten Beispielen in harten Kontrast zum Hintergrund des Himmels gesetzt sind. Dieser Eindruck wird in den Gemälden "Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer" ( 1815 ) ( Abb. 34 ) und "Gotischer Dom am Wasser" ( 1823 ) ( Abb. 35 )<sup>60</sup> noch dadurch verstärkt, daß, von den

<sup>59</sup> Vgl. **Koch**, Georg Friedrich: Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810 - 1815. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXII, 1969, S. 262 - 316, zu den Dombildern bes. S. 270 ff.

<sup>60</sup> Beide Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Berlin.

Architekturen verdeckt, Mond oder Sonne aufsteigen und die Kirchenarchitektur selbst in ein als magisch zu bezeichnendes Licht-Schatten-Verhältnis setzen, als Ausdruck einer verheißungsvolleren Zukunft gesellschaftliche Veränderung und politische Freiheit der bürgerlichen Opposition postulierend.<sup>61</sup>

Die Forschung hat darauf hingewiesen, daß sich nicht nur in Schinkels Verständnis von gotischen Kirchenarchitekturen, sondern auch in dem seiner Zeitgenossen ein Wandel der Interpretation von traditionellen Bildmotiven im frühen 19. Jahrhundert abzeichnet.<sup>62</sup> Schloß und Kirche als überlebte Bedeutungsträger absolutistischer Machtdarstellung werden im nationalstaatlichen Sinne neu interpretiert, und besonders die idealisierende Erinnerung an Mittelalter und Gotik gewinnt vor diesem politischen Hintergrund eine neue Qualität als Ausdruck freiheitlicher Gedanken des Bürgertums.<sup>63</sup> So sind die Zitate mittelalterlicher Baukunst in den Dombildern und ebenso auch die reduzierte Gotik der Schloßkirche nicht als authentische Dokumente einer vergangenen historischen Epoche, sondern als neugotisch purifizierte Optimierungen mit symbolischer und nicht utilitärer Relevanz im Sinne von Stimmungsarchitekturen zu verstehen.

Mit den Kathedralbildern, die eine singuläre gotische Architektur als dominierendes Bildmotiv in der Landschaft zeigen, nimmt Schinkel ebenso Bezug auf die zeitgenössische Diskussion um die Entwicklung des Nationalstaats, denn das Motiv der monumentalisierten Kathedrale reflektiert in gleicher Weise nicht nur den Reichsgedanken des Mittelalters, sondern auch die Einheit der konfessionellen Glaubensrichtungen. In der Verhinderung eines einigenden Nationalgeistes bestand einer der zentralen liberalen Vorwürfe an die institutionalisierte Kirche der beiden großen Konfessionen und ihrer Separationspolitik.<sup>64</sup>

Aber, und dies macht ebenfalls wieder einen eklatanten Unterschied in der interpretatorischen Annäherung deutlich, die gotische Architektur der Residenzkirche von 1835 ist völlig anders aufgefaßt als in den früheren Kathedralbildern, deren Bildmotivik zu einem großen Teil noch von romantischen Vorstellungen des Wachstums der Kultur und Religion aus der Natur geprägt waren, also Bezug auf aufklärerische Naturideologien nahmen.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. dazu **Kunst**, Hans - Joachim: Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel. In: *Artefakten. Kunsthistorische Schriften 1: Romantik*. Annweiler **1987**; S. 94 f.

<sup>62</sup> Vgl. zu Schinkels Interpretationen mittelalterlicher Kirchenarchitekturen nach der ersten Italienreise **Koch**, Georg Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXIX, **1966**, S. 177 - 222.

<sup>63</sup> Siehe **Lemper 1984**, S.25 - 40.

<sup>64</sup> Vgl. **Eberle**, Matthias: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen **1984**, S. 235 f.

<sup>65</sup> Siehe **Klingenburg**, Karl - Heinz: Schinkels Historismus im Umfeld von 1814. In: **Gärtner 1984**, S. 100 - 112. desw. **Koch 1969**, S. 275. Zur protestantischen Interpretation des religiösen Naturbegriffs siehe **Traeger**, Jörg: Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche. In: **Beutler / Schuster / Warnke (Hg.)**: Kunst um 1800 und die Folgen. München **1988**, S. 181 - 199.

Diese Bedeutungsebene wird in der Darstellung der Residenz stattdessen von der Architektur des Tempels der Nationalheiligtümer besetzt, der den romantischen Bildvorstellungen der Kathedralen und ihres scheinbaren Herauswachsens aus Natur und Felsen entspricht.

Insofern manifestiert also, vom formalen Aufbau her betrachtet, entgegen Schinkels Kathedralbegriff in den Dombildern eher das Walhalla-Zitat des Nationalheiligtums ( Abb. 28b ) diese Anforderungen an ein Denkmal in nationalstaatlichem und bürgerlich-freiheitlichem Sinn. Die Gotik der Schloßkirche übernimmt offenkundig eine andere, wesentlich konkretere Aussagefunktion, denn sie bleibt in den Koordinaten des Architekturverbandes verhaftet und erscheint nicht als integraler Bestandteil eines Naturabbildes. ( Abb. 36 ) Sie artikuliert sich in der Ansicht nicht als naturhaft isolierte und damit denkmalhaft überhöhte Anlage, sondern wird von den Bauten des Verwaltungsflügels eingerahmt und optisch gleichsam auf dessen staatspolitischer Bedeutung aufgesockelt. Der obere sichtbare Verlauf der gotischen Fassade hat in der Ansicht die Wirkung eines bekrönenden Tabernakels, der über die kasernenartig nüchterne Fassade der Verwaltungsarchitektur gesetzt ist. Es entfällt in der Ansicht jede Form kompositorischer Isolierung und damit Monumentalisierung der Kirche durch naturhafte Reminiszenzen. Die formalen Kategorien derartiger monumenthafter Akzentuierung, die noch Schinkels Freiheitsdomentwurf und die Dombilder bestimmten, treten in der Schloßkirchenansicht nicht in Erscheinung, sondern bleiben allein in der Grundrißdisposition des umgebenden Campo Santo spürbar.

Die Architektur der Schloßkirche unterscheidet sich von der der Kathedralen und des Freiheitsdoms ( Abb. 26, 34, 35 ) durch die formale Erscheinung, die weniger auf das äußere Architekturbild einer hochmittelalterlichen Kathedrale im Sinne einer Architekturaufgipfelung anspielt, als vielmehr vor dem Hintergrund zentralisierender Kuppelbauten zu sehen ist.<sup>66</sup>

Weder der vollkommen gleichförmig gestaltete Rundbau noch seine gerade nach oben aufsteigende zylindrische Körperlichkeit ohne eine sukzessive Baumassenentwicklung stellen einen Bezug zu den Dombildern und der Entwicklung eines an historischen Vorbildern orientierten Kathedralaufrisses für das "Religiöse Gebäude" her.<sup>67</sup> ( Abb. 37 ) Isoliert man den Zentralbau der Schloßkirche von dem nebenstehenden Campanile, so erscheint er zunächst als nüchterne, formal auf das tektonische System reduzierte Kuppel-

---

<sup>66</sup> Die Form eines gotischen Zentralraumes entwickelt Schinkel bereits mit seinen Entwürfen zum Freiheitsdom in der Variante von 1815; zur Genese siehe **Koch 1969**, S. 282 ff.

<sup>67</sup> Bzgl. Schinkels Gedanken zu einem "Religiösen Gebäude" für das Architektonische Lehrbuch in der Zeit zwischen 1810 - 1815 siehe **Peschken 1979**, S. 30 ff., Abb.15 - 19; über grundsätzlich vergleichbarem Grundriß mit innerer Rotunde und umgebenden vier Ecktürmen projiziert Schinkel hier eine reichhaltige und filigran gestaltete Kathedralaufrißsystematik im Sinne des nationalistisch aufgeladenen Gotikbegriffs der Zeit.

laterne mit flachem Dach, die auf der Architektur des Verwaltungsflügels aufzusitzen scheint und sowohl dessen symmetrische Koordinaten übernimmt als auch den funktionalen Charakter seiner Fassadenstruktur reflektiert.<sup>68</sup>

### Das Motiv des Reichstags bei Caspar David Friedrich

Mit dieser ganz antisakralen, monumenthaften Erscheinungsform einer Zweckarchitektur, in der das figürliche Programm nur noch wie ein beiläufiges Dekorament erscheint, erschließt sich ein gedanklicher Hintergrund, der an das Blatt des "Herbstes" aus Caspar David Friedrichs sogenanntem Hamburger Sepia-Zyklus von 1826 erinnert. ( Abb. 38 )

Thema des Zyklus ist der Lebenslauf eines Menschenpaares, eingeordnet in den kosmischen Naturzusammenhang.<sup>69</sup>

Das Herbstbild zeigt Mann und Frau im Gebirge, auf eine in der Ferne erscheinende Stadtsilhouette blickend, die zum einen von den Architekturkörpern einer gotischen Zweiturmanlage und zum anderen von einem Kuppelbau geprägt wird. Peter Rautmann hat darauf hingewiesen, daß Friedrich in dieser Konzeption bürgerlich-freiheitliche und nationale Bedeutungsebene voneinander trennt, während Schinkel in seinem Befreiungsdokumententwurf von 1815 mit der Verbindung von Longitudinal- und Zentralbau bereits eine symbolische Synthese erreichen wollte.

Die Darstellung der Kuppelarchitektur in Friedrichs Bild sieht er nicht vor dem religiösen, sondern dem politischen Hintergrund und interpretiert das Motiv als architektonisches Symbol für den Reichstagsgedanken und die bürgerliche Forderung nach repräsentativer Verfassung. Typologisch hat die Forschung die Kuppel von den bürgerlichen Kommunen Mailand und Florenz her abgeleitet, während sich in der Kompilation verschiedener mittelalterlicher Architekturen der Kirche die Initiativen zu einer nationalstaatlichen Einigung nachvollziehen lassen.<sup>70</sup>

Für den Vergleich mit Schinkels Residenzkonzeption ist nun interessant, daß Friedrich im Rahmen seines Lebensalterzyklus diesen Gedanken im Blatt des Herbstes aufgreift, ihn also

<sup>68</sup> Durch diese isolierte Art der Darstellung erfährt der Campanile selbst eine Aufwertung, die auf seinen denkmalhaften Charakter innerhalb des Architekturbildes hinweist und ihn weniger der Schloßkirche als seinem kompositorischen Pendant des Uhrturms zuordnet; diesen Bildgedanken entwickelt Schinkel bereits in den Skizzen seiner ersten Italienreise zum Dom von Palermo. Siehe **Koch 1966**, S. 188 / 189, Abb. 7.

<sup>69</sup> Siehe dazu **Busch**, Werner: Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten. C.D.Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten. In: **Blühm**, Andreas ( Hg. ): Philipp Otto Runge - Caspar David Friedrich im Lauf der Zeit. Ausstellungskatalog. Amsterdam **1995**, S. 17 ff.; Busch weist gerade in Friedrichs Sepia-Zyklus von 1826 die veränderte Bedeutung traditioneller Ikonographie in der Kunst um 1800 nach: "Nun hat Ikonographie, gerade bei der Bereicherung grundsätzlicher Menschheits- und Naturgegebenheiten, durchaus ein ausgeprägtes Beharrungsvermögen, und das Neue deutet sich nur subkutan an." (S.18).

<sup>70</sup> Vgl. **Rautmann**, Peter: Der Hamburger Sepia - Zyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei C.D.Friedrich. In: **Hinz / Kunst / Märker u.a. ( Hgg. )**: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen **1976**, S. 73 ff.

am Ende des Lebenslaufes eines beispielhaften Menschenpaares darstellt und ihn somit dem Bereich des zu erreichenden Lebenszieles als utopisches Bild zuordnet. Der Reichstag übernimmt folglich die Funktion einer politischen Zielrichtungsformulierung im bürgerlichen Sinn und setzt eine kollektive Wahrnehmungsidentität voraus, die auf der Auffassung vom prozeßhaften, unabgeschlossenen Charakter historischer Entwicklung beruht.

Analog zu dieser Anordnung des utopischen Idealbildes eines Reichstages in Friedrichs Zyklus steht Schinkels Kuppelarchitektur der Schloßkirche im westlichen Bereich der Residenzanlage, also der untergehenden Sonne als Metapher für den Lebensabend zugeordnet. Folglich wird auch in Schinkels Ansicht der Residenz eines Fürsten der zyklische Aufbau der Architekturanlage nachvollziehbar, der im Osten im Theaterbau seinen Ausgang nimmt, seinen Zenit in der zentralen Anlage des Thronsaales erreicht und in der Schloßkirche seine utopische Zielorientierung findet. Die Anordnung der einzelnen Architektur motive auf einer solchen Tageszeiten - Achse verdeutlicht also die Einbindung in eine prozessuale Entwicklungslinie und ist nicht ausschließlich kompositorisch, sondern historisch aufzufassen.<sup>71</sup>

Wie die weitere Untersuchung der Einzelarchitekturen zeigen wird, lassen sich auch für Schinkels Schloßkirche Modelle solcher Reichstags- oder Nationalversammlungsarchitektur, wie sie Friedrich in seinem Herbstbild formuliert, nachweisen. Sie greifen auf Zitate konkreter zeitgenössischer Prototypen des französischen Konstitutionalismus zurück.

Der Vergleich mit Friedrichs Herbstbild würde an Eindringlichkeit verlieren, tauchte ein verwandtes Motiv im Konvolut der Residenzpläne an anderer Stelle nicht noch einmal in überraschend ähnlicher Form auf:

In der Darstellung der Aussicht vom Garten des Fürstenpaares<sup>72</sup> ( vgl. Abb. 2 ) werden in vergleichbarer Weise wie in Friedrichs Blatt zweitürmige Kirche und Kuppelarchitektur dicht zusammengeführt. Auch hier ist es ein zwar nicht bildhaft, aber gedanklich anwesend gemachtes Menschenpaar, das mit eben jener bildlichen Synthese konfrontiert wird, die bei Friedrich am Ende des Zyklus umgeben von der Freiheitsmetapher eines Bergmassivs steht.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Die Nähe zum Thema des Jahreszeiten- und Lebensalterzyklus, die sich im Vergleich mit Friedrichs Sepiazyklus äußert, zeigte sich bereits in Schinkels Wandbildentwürfen für das Museum in Berlin: 1831 entwarf er das zweite Monumentalgemälde mit dem Thema des Tageslaufes und interpretierte es u.a. ganz auf seine eigene Person bezogen, in dem er sich als Schiffer auf dem Acheron darstellte. Börsch-Supan deutet dieses Thema weniger als Reflex des veränderten Lebensgefühls nach der Julirevolution von 1830 als vielmehr auf Schinkels persönliche Situation bezogen. Siehe **Börsch - Supan**, Helmut: Karl Friedrich Schinkel - Persönlichkeit und Werk. In: **Schinkel 1981**, S. 41, Abb.S.32 / 33.

<sup>72</sup> M.XL 53. **Peschken 1979**, Abb. 260.

<sup>73</sup> Vgl. **Rautmann 1976**, S. 88.

Zwar erinnert man bei der Darstellung der Kuppelarchitektur innerhalb des Landschaftspanoramas und seiner Zusammenführung nicht realisierter Entwürfe aus Schinkels Leben unweigerlich das Nikolaikirchenkonzept für Potsdam, doch besteht ein entscheidender Unterschied zu diesem in der topographischen Ausgrenzung des Kuppelbaus aus dem Stadtzusammenhang durch die Umfriedungsmauer.

Diese analoge Disposition zur Schloßkirche, die den Zentralraum durch eine architektonische Rahmung isoliert, macht einen Vergleich zu Konzeptionen der französischen Architekturgeschichte zwingend und läßt - entgegen dem Gedanken eines retrospektiven Blicks Schinkels auf sein eigenes Architektenleben - eine Interpretation im politischen Sinn naheliegender erscheinen.

Die Kongruenz in der Bildfindung zwischen Friedrichs Herbstbild und Schinkels Fürstenpanorama ist auffallend, wenngleich Friedrich ein als bürgerliche Individuen gekennzeichnetes Menschenpaar darstellt. Schinkels Fürstenpaar, das mit Sicherheit auf den noch nicht amtierenden Kronprinzen anspielt, würde also im symbolischen Kontext des Residenzzyklus ebenfalls am Übergang zum Lebensabend stehen und auf eine bürgerlich geprägte Synthese aus Zweiturmkirche und Kuppel blicken, wie sie Friedrich 1826 in seinem Bild politisch konzipiert hat.<sup>74</sup>

Entgegen der Einbettung dieses Architekturprogramms in eine geschlossene Talandschaft, wie Friedrich sie zeigt, geht der Blick des Fürstenpaares aber weit über die Architekturen hinaus in die Bildtiefe des Landschaftspanoramas. So gesehen wird die Synthese von Zweiturmfassade und Kuppel nicht als endlicher Punkt in einer Entwicklungslinie dargestellt, sondern als unmittelbare Gegenwart, die den Weg in die Weite der Zukunftslandschaft definiert. Wie an anderer Stelle noch deutlich wird, artikuliert sich mit einem derartigen Bildprogramm in unmittelbarer Nähe der Residenz ein gegenwärtiger Anspruch an das Fürstenpaar, von seinem Einflußbereich aus politische Voraussetzungen für die weitere gesellschaftliche Entwicklung der Stadt und damit des Staates zu schaffen.<sup>75</sup>

Die bildhafte Zusammenführung zweier derartig verschiedener Architekturtypen wie Zweiturmkirche und Zentralbau vereinigt nicht nur bei Friedrich, sondern auch in Schinkels Landschaftspanorama bürgerliche Freiheitsmetaphorik, wie sie sich bereits in den Dombil-

---

<sup>74</sup> Diese typische Verbindung der Lebensabendvorstellung mit dem Thema einer bildbeherrschenden Kuppelarchitektur zeigt sich auch in Schinkels Gemälde "Die Nacht zieht über den Golf von Neapel", das ein Jahr vor dem Residenzplan 1834 für seinen Freund Peter Beuth mit einer Widmung aus Goethes Faust II entstanden ist. Vgl. **Schinkel 1981**, Abb. S. 45.

<sup>75</sup> Die Staffelung des Landschaftspanoramas in einen Vordergrund tätiger menschlicher Betriebsamkeit, den Kulturbereich des Mittelgrundes und die in die Ferne sich entwickelnde Landschaft entspricht zeitgenössischen Anforderungen an eine historische Landschaftsdarstellung, die Schinkel bereits in anderen panoramatischen Gemälden seiner Frühzeit realisiert hatte. Vgl. dazu **Bartmann**, Dominik: Schinkels Gouache "Antike Stadt an einem Berg" - eine historische Landschaft. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd.XXIII, Berlin **1987**, S. 175 - 196.

dern konkretisiert hatte, und aktuellen politischen Anspruch an eine repräsentative Volksvertretung.

Monumentale Rotunden und Kuppeln wurden nicht nur bereits bei Boullée und Durand als nationale Monumente begriffen, sondern stellten auch den Hintergrund für konkrete Bauentwürfe zu einer Nationalversammlung in Paris dar.

Sowohl bei Boullée als auch bei Durand wird der Typus einer in ein Gebäudegeviert eingestellten Kuppelrotunde an der Bauaufgabe des Museums entwickelt. ( Abb. 39 ) Kreuzförmig stellen Galerietrakte die Verbindungen zwischen zentralem Mittelraum und umgebendem Geviert her und formulieren damit einen egalitären, demokratischen Anspruch.<sup>76</sup> Konkretisiert auf eine politische Funktionsarchitektur wird dieser Typus bereits in Plänen des Architekten Bernard Poyet von 1790 für ein Nationalversammlungsgebäude auf dem Areal des Louvre in Paris zwischen dem Hôtel de Ville und dem Tuilerienpalast.<sup>77</sup> ( Abb. 40 ) Die Einbindung dieses politischen "Konvents" als Ausdruck des konstitutionellen Wandels in die Anlage der absolutistischen Residenz der französischen Könige macht den Vergleich für die Analyse der Idealresidenz und die Disposition der Schloßkirche interessant.<sup>78</sup>

Um zur Bildkomposition der Residenzansicht noch einmal zurückzukommen, läßt sich, wie bereits erwähnt, eine ausdifferenzierte Gestaltung im Aufbau zwischen der horizontalen Fluchtlinie des Mittelgrundes und der antithetischen bzw. komplementären Konzeption des oberen Bildstreifens feststellen.

Sowohl der untere Bildstreifen des Vordergrundes als auch der obere des Hintergrundes fokussieren die Darstellung der gesamten Residenz auf einen Bildmittelpunkt hin. Der Portalbereich mit seiner Grottenanlage im Untergeschoß und die gestaffelte Giebel- und Dachzone des Thron- und Festsaales im Obergeschoß darüber bilden dieses Bildzentrum als Mittelachse aus.

Der mittlere Bildstreifen der Residenzgebäude selbst, zeigt dagegen eine streng horizontale Gestaltung mit betont linearer Architekturdarstellung, die sich vom linken bis zum rechten Bildrand fortsetzt, und auch von den Terrassenanlagen auf variablen Höhenniveaus wird dieser Eindruck einer dominierenden Bildhorizontale nicht beeinträchtigt.

Mit dieser klaren Trennlinie, die im Bereich der zentralen Planungskonzeption ohne den Tempel der Nationalheiligtümer von keinem der einzelnen Bildmotive nach oben oder

---

<sup>76</sup> Vgl. dazu Wyss, Beat ( Hg. ): Etienne - Louis Boullee. Architektur - Abhandlung über die Kunst. Zürich/München **1987**, Abb. 16 / 17; ebenso Harten, Elke: Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution. Münster **1989**, S. 12; weiterhin Durand, Jean - Nicolas - Louis: *Precis des leçons d'architecture*. Paris **1802 - 1805**, Bd. 1, Tafel 11.

<sup>77</sup> Vgl. Harten, Hans - Christian und Elke: Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution. Hamburg **1989** (b), Abb.85.

<sup>78</sup> Weiter dazu im Verlauf dieses Kapitels.

unten überschritten wird, teilt Schinkel die gesamte Bildfläche in ein Oben und Unten, in einen Bildvorder- und einen -hintergrund ein.

Der bildkompositorische Aufbau basiert also auf klar strukturierten geometrischen Konstruktionen und schafft so eine artifizielle Einheit des Bildes, die nicht auf die authentische Landschaftswahrnehmung des Betrachters oder den strengen Bildaufbau einer heroischen Ideallandschaft im Sinne Kochs oder Fernows ausgerichtet ist<sup>79</sup>, sondern auf einen abstrakten Begriff von in Flächenzonen aufgebauter Landschaft, in der die Architektur des mittleren Bildstreifens als Riegel zwischen Bildebenen dient.<sup>80</sup> Das Denken in einzelnen Bildflächen und Motivstreifen bestimmt die Komposition wesentlicher als die Wiedergabe eines organischen Ganzen, dessen einzelne Bildkompartimente durch kompositorische Anker und vermittelnde Überleitungsfigurationen miteinander verbunden würden.

Das Band der Residenzarchitekturen im Bildmittelgrund stellt in gewisser Weise eine Spiegelung der Kompositionsschemata des Vorder- und Hintergrundes dar, denn deren Bildstreifen sind formal auf die zentrale Bildachse des Thronsaalbereiches ausgerichtet. Die Spiegelung zwischen oben und unten ist keine identische, wirkliche, sondern nur als klare Trennungslinie zwischen den Bildbereichen quasi symbolisch zu verstehen.

Die einzigen Motive, die den Bildmittelgrund kompositorisch in Bezug zum Bildstreifen des Hintergrundes setzen, sind die beiden Turmarchitekturen jeweils an den Flanken der Darstellung. Somit kommt ihnen auch in der Gestaltung des Bildaufbaus eine räumlich vermittelnde Funktion zu, nicht nur als rahmende Architekturen für die gesamte Bildbreite, sondern auch zwischen den verschiedenen Tiefenzonen im Sinne von Repoussoirs.

Was Schinkel mit dem Gegenüber von Residenz und Stadt in seinem Panorama aber auch ins Auge faßt, ist eine idealisierende Spiegelung der vor der Residenz liegenden Stadt in deren Bauten selbst, denn in der Ansicht geriert sich die Residenz nicht als Schloßanlage im herkömmlichen Sinn, sondern als Stadtsilhouette. Dieses "Weichbild" einer Stadtanlage wird zu der realen Stadt, die Bildgegenstand des Aquarells mit dem Ausblick vom Fürstengarten ist ( Abb. 2 ), in Kontrast gesetzt und spiegelt in abstrahierter Form städtische Architekturformen wider. Daß diese Art der Abstraktion mit der Spiegelung intendiert ist, wird durch den streng separierenden Bildaufbau und die formale Trennungslinie der Bildhorizontale als Grenze zwischen der Erstreckung der Stadt und der Entwicklung der Architektur auf dem Residenzplateau erkennbar.

---

<sup>79</sup> Vgl. **Bartmann 1987**, S. 179 - 182.

<sup>80</sup> Schinkel geht mit dieser Verfahrensweise ähnlich wie C. D. Friedrich vor und baut die Landschaft nicht aus der Harmonie der Einzelmotive im Sinne eines natürlichen Organismus auf, sondern setzt die geometrische Grundstruktur als Kompositionsfigur in den Vordergrund. Vgl. **Eberle 1984**, S. 242. Auch Runge verfährt in vielen seiner Bilder nach diesen Kriterien der Flächenaufteilung, die erst in der Komposition der einzelnen Bildfelder Räumlichkeit erlangen. Vgl. **Lankheit**, Klaus: Revolution und Restauration 1785 - 1855. Köln **1988**, S. 185 - 188.



### 3. Das Motiv der Spiegelung

Interessant ist in diesem Zusammenhang nun das Thema der Architekturspiegelung selbst, das insbesondere in den Planungen des Kronprinzen eine zentrale Rolle einnimmt. Analoge Auffassungen finden sich in zahlreichen Vergleichsbeispielen, besonders aus den Potsdamer Gartenanlagen, mit Architekturen, die sich in den Wasserflächen von Brunnen, Teichen und Seen spiegeln.

#### Schloß Charlottenhof

Bereits Schinkels und Peter Joseph Lennés Pläne für die Gartengestaltung in Schloß Charlottenhof ( Abb. 18 ), der Sommerwohnung des Kronprinzen, sahen neben dem Elisabethbecken nördlich der Gartenterrasse einen Karpfenteich im Westen des Schlosses vor, der den Bereich zwischen Dichterhain und Hippodrom gliedern sollte.<sup>81</sup> Die beiden Wasserbecken übernahmen dabei die Funktion von Projektionsflächen für Architektur und Gartengestaltung und waren Bestandteil des symbolischen Rahmenprogramms. Gerade in Charlottenhof wurden die Spiegelmetaphern zum Bestandteil der zyklischen Auffassung von Architekturentwicklung, welche symbolisch auf das Thema der Lebensalter Bezug nahm. Das Elisabeth-Becken nördlich der Terrassenanlage ist in seiner Programmatik noch ganz auf den Mikrokosmos des Hauses und die Zuständigkeit der Frau beschränkt. Es determiniert den Tagesablauf im Kleinen. Dementgegen steht der "Teich des Vergessens", wie Heinz Schönemann den Karpfenteich bezeichnet<sup>82</sup>, am Ende einer Ost-Westachse, die den Verlauf der Sonne umschreibt. Er verweist auf das mythische Bild des Acherons, über den der Mensch am Lebensabend mit Charons Hilfe in das Reich des Jenseits, verbildlicht durch die Ildefonso-Gruppe von Schlaf und Tod am östlichen Ende der Gartenkomposition, gelangt. Somit wird der Lebensbereich des Kronprinzenpaares als Ganzes in einen übergeordneten kosmologischen Zusammenhang gestellt und dient in erster Linie einer gedanklichen Annäherung an die eigene Position innerhalb des Weltganzen:

"Es entspricht dieser Distanz zur Wirklichkeit, daß der Kronprinz, wie Lenné bemerkt, das neu angelegte Charlottenhof "nicht eigentlich bewohnen", sondern sich damit begnügen wollte, den Ort der Kontemplation aus der Ferne zu kontemplieren."<sup>83</sup> Der ferne Blick auf den übergeordneten Zusammenhang zwischen Architekturorganisation und Naturzyklus

---

<sup>81</sup> Siehe **Riegel**, Ferdinand(Hg.): Charlottenhof, Sr.M. d. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gehörig. Berlin/Potsdam **1854**.

<sup>82</sup> **Schönemann 1993**, S.104.

<sup>83</sup> **Hofmann**, Werner: Hütte und Palast. Schinkels Kunst- und Gesellschaftsideal - eine offene Synthese. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.Januar **1983**/ Nummer 6, o.S.

wird also zum kontemplativen Gegenbild einer Realität, die im "Siam"<sup>84</sup> der Charlottenhof-Anlage aufgehoben wird. Am östlichen Abschluß der zyklischen Entwicklung erscheint die spiegelnde Fläche des Acherons, die in der Skulptur des Ildefonso ihre Definition als Abbild einer endlichen Gedankenwelt erfährt.

### Die Friedenskirche in Sanssouci

Eine vergleichbare Konzeption zur Umsetzung dieses gedanklichen Modells stellt die Friedenskirche im Park von Sanssouci ( Abb. 41 ) dar, die 1844-54 nach Skizzen des Kronprinzen von Ludwig Persius entworfen und begonnen und von seinen Schülern Hesse und Stüler als letzter großer Baukomplex des Parks vollendet worden war.<sup>85</sup>

Das Projekt formulierte, neben der Sacrower Heilandskirche, eines der Ergebnisse aus der frühen Beschäftigung des Königs mit dem Typus der frühchristlichen Basilika. Bereits während seiner Kronprinzenzeit, in der er die seit 1822 bei Cotta erschienenen "Denkmale der christlichen Religion" intensiv studiert hatte, wurde dieses Thema grundlegend für die spätere Bautätigkeit Friedrich Wilhelms IV. nach seiner Thronbesteigung.<sup>86</sup>

Der Chorbereich der Friedenskirche, der gleichzeitig als Grablege des Königs konzipiert ist, wird von der Wasserfläche eines Sees umgeben, unter dessen Oberflächenspiegel die Königsgruft unmittelbar unterhalb des Altares liegt. In der Wasserfläche spiegeln sich also sowohl das Allerheiligste der Kirche, der Chorbereich, als auch das Grab des Auftraggebers. Diese räumliche Synthese von Thron und Altar, ein politischer Hauptgedanke Friedrich Wilhelms IV., findet also umgeben von dem symbolischen Bereich der Seligen statt, als welcher die Spiegelung der Architektur in der Wasserfläche zu begreifen ist. Der irdische Herrscher hat das Ziel seines Lebens im Bereich idealer Jenseitigkeit gefunden.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Bezeichnung des Kronprinzen für Schloß Charlottenhof.

<sup>85</sup> Vgl. **Bohle-Heintzenberg**, Sabine/ **Hamm**, Manfred: Ludwig Persius. Architekt des Königs. Berlin 1993.

<sup>86</sup> Ebd., S.56f.; die Autoren weisen in diesem Zusammenhang auch auf den Einfluß des preußischen Gesandten beim Vatikan, Christian Carl Josias Bunsen(1791-1860) und sein umfangreiches theologisches Wissen hin. Siehe dazu auch **Blasius** 1992, S.80f.

<sup>87</sup> In einer Führung mit Studenten konnte Heinz Schönemann 1992 diesen Gedanken der Spiegelung und des Todesmotives auch für Schinkels Casino(1824) im Schloßpark von Glienicke nachweisen. Lt. Schönemann symbolisiere die Wasserfläche der Havel das menschliche Leben als Ganzes und finde eine Entsprechung in den Spiegeln des Innenraums; dort, im Innenraum des südlichen Flügels, erschien in der Zeit vor den strukturellen Veränderungen des Gartens durch die Verkehrsplanungen der Nationalsozialisten in der Spiegelfläche der Wand noch das Motiv des Lysikrates-Monuments als Bekrönung der sog. Großen Neugierde und verstärkte so den Eindruck. Zur Baugeschichte des Schlosses Glienicke und zum Einfluß des Kronprinzen auf die Gestaltung des Casinos siehe **Sievers**, Johannes: Karl Friedrich Schinkel. Bauten für den Prinzen Karl von Preußen. Berlin 1942, S.19-168. Desw. **Schinkel** 1982, S.209-211. Ebenso Ausstellungskatalog **Schloß Glienicke**. Bewohner-Künstler-Parklandschaft. Verwaltung d. staatl. Schlösser u. Gärten, Berlin 1987; darin insbes. die Aufsätze von **Sperlich**, Martin: Nicht Schloß, sondern Villa, S.27-31 und **Julier**, Jürgen: Parkgebäude nach Entwürfen Schinkels, S.33-36.

Eine mit der Friedenskirche grundsätzlich vergleichbare Aufrißsystematik zeigt ein Entwurf von Ludwig Persius zur Heilig-Geist-Kirche in Potsdam ( Abb. 42 ) aus dem Jahr 1835.<sup>88</sup> Auch hier dient die Wasserfläche der Havel zur romantisch-träumerischen Spiegelung der Architektur und damit gleichzeitig zur Transzendierung religiöser Idealvorstellungen in eine historische Dimension.

Eine solche traumhafte Regression auf zentrale Bildtopoi der Romantik dient in den Projekten Friedrich Wilhelms IV. zur Ästimmung eines vergangenen Idealzustandes, der als Motiv einer historischen Sehnsucht nach ursprünglicher Religiosität der Realität der Gegenwart mit ihren kirchenpolitischen Spannungen künstlerisch entgegengesetzt wurde.<sup>89</sup> Im Motiv der Spiegelung artikuliert sich letztlich die Tendenz zur Weltflucht, die nahezu alle seine Architekturvisionen bestimmte, und die seine Verzweiflung an den gesellschaftlichen Realitäten der aufkommenden Moderne zu erklären imstande ist.

### Kloster "St. Georgen im See"

Schon in einem frühen Architekturversuch des Kronprinzen hatte sich ein ähnliches historisierend - regressives Bild verfestigt:

Zwischen 1814 und 1816 fertigt er Skizzen für eine Klosteranlage inmitten der Havel an, die den Namen "St.Georgen im See" tragen sollte.<sup>90</sup> ( Abb. 43 )

Gemeinsam mit seinen Geschwistern plante Friedrich Wilhelm einen Orden zu gründen, der zum einen auf mittelalterlichen Regeln, zum anderen auf freimaurerischem Gedanken-gut aufbauen sollte. Damit standen die jugendlichen Bauherren durchaus in der zeitgenössischen Tradition, denn bereits Schriftsteller wie Novalis in seinen "Lehrlingen zu Sais" und Fichte träumten zum einen von der Erneuerung der Freimaurerei und zum anderen von der Schaffung einer neuen kirchlichen Gemeinschaft, in der sich Katholizismus und protestantischer Pietismus vereinigen sollten.<sup>91</sup>

Topographischer Ort des prinzlichen Klosters sollte der Kälberwerder in der Havel nahe der Pfaueninsel sein, den die "Ordensgründer" mit dem Ziel ankauften, selbst Gutsbesitzer zu

<sup>88</sup> **Bohle-Heintzenberg/Hamm 1993**, S.56, Abb.23.

<sup>89</sup> Zu den kirchenpolitischen Auseinandersetzungen während der Kronprinzenzeit und Friedrich Wilhelms IV. Opposition gegen seinen Vater siehe **Stamm-Kuhlmann**, Thomas: König in Preußens großer Zeit. Friedrich Wilhelm III. der Melancholiker auf dem Thron. Berlin **1992**, S.538ff. Grundlegend zur religiösen Problematik in Preußen seit der Eingliederung der Rheinprovinzen siehe **Schnabel**, Franz: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. Bd.4: Die religiösen Kräfte. Freiburg **1951**, S.106-164.

<sup>90</sup> Siehe dazu **Zuchold**, Gerd-H.: Der Kronprinz als Kloster- und Ordensgründer. Die Entwurfszeichnungen Friedrich Wilhelms (IV.) zum Kloster "St. Georgen im See". In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 29, **1992**, S.485-507.

<sup>91</sup> Zu diesen religiösen und patriotischen Gemeinschaftsgedanken in der englischen und deutschen Romantik und bei Goethe siehe **Muschg**, Walter: Tragische Literaturgeschichte. Bern **1957**, S.311-318.

werden. Die Lage inmitten der Fläche des Sees reflektierte die Situation der mittelalterlichen Rheinpfalz bei Kaub und versinnbildlichte für die Kinder Friedrich Wilhelms III. den Traum von einem idealen Leben in der Vergangenheit des Mittelalters, ein Gedanke, der noch den späteren König zeitlebens beschäftigte. Literarisch inspiriert wurde diese Idee einer Klosteranlage in der Havel u.a. durch die mythisierende Beschreibung des Mittelalters in dem Roman "Der Zauberring" ( 1813 ) von Friedrich de la Motte-Fouqué ( 1777-1843 ), dessen populäre Werke zur bevorzugten Lektüre Friedrich Wilhelms gehörten.<sup>92</sup>

Die Lage der Architektur inmitten des Wassers oder am Rande eines Sees wurde zum Ausdruck der Sehnsucht nach einem historisch angesiedelten Ideal, dessen Ort das Jenseits der Vergangenheit geschichtlicher Epochen war. In der Spiegelfläche des Wassers verschmolzen für Kronprinz Friedrich Wilhelm aus Unzufriedenheit mit der Gegenwart romantische Sehnsuchtsmomente und regressive Altertümelei zum Bild eines Idealzustandes<sup>93</sup>, Realität wurde zum Traum: "Wasser ist Spiegel, in dem das Gespiegelte wirklicher wird als die Wirklichkeit."<sup>94</sup>

Das Bild im Wasser sich spiegelnder Architekturen ist vom antiken Acheronmythos als Ort des bildhaft-symbolischen Übergangs des Individuums von der Realität der Diesseitigkeit in das jenseitige Paradies der Seligen herzuleiten und reflektiert in den Architekturvisionen des Kronprinzen gleichzeitig die Metapher des Spiegels als eines zentralen Themas romantischer Bildvorstellungen.

### Spiegel der Wirklichkeit

Hatte Goethe 1777 in seinem "Triumph der Empfindsamkeit" noch gegen die Gartenmode der neuen Epoche und ihre Bildersucht polemisiert<sup>95</sup>, so gewinnen Motive aus dem Landschaftsgarten, wie beispielsweise das antike Bild des Acherons, um 1800 auch für die literarischen Romantiker eine zunehmende Bedeutung.

---

<sup>92</sup> Friedrich Wilhelms Begeisterung für den mittlerweile zum Trivialautor avancierten Motte-Fouqué und seine reaktionäre Ritterwelt drückte sich auch noch 1840 in dessen Berufung nach Berlin aus. Vgl. zur Bedeutung Fouqués für Friedrich Wilhelm IV. **Bußmann 1990**, S.47f.,88.

<sup>93</sup> Neben der Hinwendung zum Mittelalter konzentrierte sich die träumerische Sehnsucht des Kronprinzen ebenso sehr auf Italien. Die Forschung hat darauf hingewiesen, daß diese Formen der Idealisierung nicht nur Ergebnis der Zeitmode, sondern auch symptomatisch für die Unzufriedenheit des Kronprinzen mit der politischen Stagnation unter Friedrich Wilhelm III. und für den Ablösungsprozeß von seinem Vater waren. Vgl. **Blasius 1992**, S.57ff., hier S.61.

<sup>94</sup> **Thalmann**, Marianne: Zeichensprache der Romantik. Heidelberg **1967**, S.34.

<sup>95</sup> "Aus den fluthenden Flammen  
des Acherons herauf  
müssen die ewigen Felsen jetzt!  
Und, galt's tausend Hände,  
Sie werden an irgend einem Ende  
Als Point de vue zurecht gesetzt."

Zit. nach **Sperlich**, Martin: Schinkel als Gärtner. In: **Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin(Hg.)**: Festreden Schinkel zu Ehren 1846-1980. Berlin **1981**, S.374.

Die spiegelnden Oberflächen von Gewässern, die Novalis als "Augen der Landschaft" bezeichnete, waren eines der Hauptthemen in Motte-Fouqués Märchen "Undine" ( 1811 ), dem Kronprinzen also sehr vertraut.<sup>96</sup> Spiegel dienten romantischen Schriftstellern wie E.T.A.Hoffmann als Mittel der Verformung von Wirklichkeit und wurden zu Ausdrucksträgern eines Entfremdungsgefühls gegenüber der Realität. Im Spiegel erkannte der Romantiker sich selbst und seine Umwelt, machte Erfahrungen jenseits der vordergründigen Phänomene:

"Im Spiegel zeigt sich keine konstante Größe, aber neben dem eindeutig Vermerkten tritt auch das Unvermerkte hervor. Was uns umgibt, wird im Spiegel mehrdeutig und betörend. (...) Das Säuseln, Duften, Tönen der Welt steigt aus dem Spiegel, und was aus ihm zurückstrahlt, kann realer sein als das Gespiegelte. Nur im Spiegel werden unsere Vorstellungen wirklich."<sup>97</sup>

### **Philipp Otto Runge's "Mutter an der Quelle"**

Mit dem Motiv der Spiegelung im Wasser verband sich für die romantischen Maler jedoch nicht nur das Fortsehen in eine Welt des Jenseits, sondern auch die Erkenntnis zukünftiger Ideale. Damit nahmen sie Bezug auf theoretische und künstlerische Traditionen, die den Spiegel als ein Werkzeug der Selbsterkenntnis und Mittel zur moralischen Bildung deuteten.<sup>98</sup>

Das Bild des sich spiegelnden Kindes in Runge's Gemälde "Die Mutter an der Quelle" von 1804 ( früher Hamburger Kunsthalle, 1931 verbrannt )<sup>99</sup> ( Abb. 44 ) stellt gerade diesen utopischen Aspekt des Spiegelns in den Vordergrund, denn das Kindmotiv " (...) tritt auf, wenn es zu einem Widerspruch zwischen Gegenwartszustand und Ausgangspunkt gekommen ist. (...) Der noch fest von der Mutter umfaßte, sich in der Quelle spiegelnde Säugling unterscheidet nicht zwischen sich und der Welt, zwischen Gefühl und Wissen, sich selbst noch unerkannt, verdoppelt er sich in die Welt. Er ist für Runge in der Situation des Paradieses. Berührt er das Spiegelbild, wird er die Natur als etwas von sich Unterschied-

<sup>96</sup> Siehe **Kleßmann**, Eckart: Die deutsche Romantik. Köln **1979**, S.86.

<sup>97</sup> **Thalman** **1967**, S.74f.

<sup>98</sup> In zahlreichen Emblembüchern seit dem 15. Jahrhundert lassen sich pädagogische Darstellungen dieser Art finden, beispielsweise in dem 1581 erschienenen "Emblematum Tyrocinia" von Matthias Holtzwardt; der Blick in den Spiegel sollte Kunst und gute Sitten fördern und den jungen Menschen zur Moral führen. Vgl. Emblem IX.: "Bonis Moribus Studendum." In: **Düffel**, Peter von/**Schmidt**, Klaus (Hgg.): Mathias Holtzwardt. Emblematum Tyrocinia. Stuttgart **1968**, S.36f.

<sup>99</sup> **Traeger**, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München **1975**, Katalog-Nr.298, S.122-124,367f.

nes erfahren. Das Bewußtwerden der Spiegelung beendet vorerst seinen Aufenthalt im Garten Eden."<sup>100</sup>

Für Runge stellte die Figur des Kindes die Fähigkeit des Menschen dar, mit "lebendigem Geist" die Phänomene wahrzunehmen, Eindrücke zu intensivieren und daraus visionäre Lösungen für die Bewältigung der Zukunft zu entwickeln. Das so verstandene Spiegelbild als Weg der Erkenntnis weist also nicht nur über den Umweg einer geschichtlichen Idealisierung, sondern auch als bildhafte Realisierung der Gegenwart den Weg künstlerischen und damit menschlichen Fortschritts. Runge schreibt zur Bildidee der "Mutter an der Quelle", die ursprünglich ebenfalls zur Konzeption eines Zeitenzyklus gehören sollte:

"Das Bild soll eine Quelle werden im weitesten Sinne des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die ich meine, auch meine Quelle an und für sich."<sup>101</sup>

Das progressive Element ist also eng mit dem Erkenntnismotiv des spiegelnden Wassers in Einklang zu bringen. Erkenntnis und "Sehnsucht nach totaler Vereinigung, die nur im Tod, im Eintauchen in den ewigen Lebensquell möglich ist"<sup>102</sup>, definieren das Wesen der Spiegelung natürlich ebenso in religiösem Sinn. In den ewigen Lebensquell einzutauchen heißt nichts anderes, als die Prozessualität menschlicher Existenz und die infinite Entwicklung der Kultur zu erkennen. Für Runge gehen dabei religiöse und politische Motivation eng zusammen, denn er denkt durchaus an eine globalere Erneuerung der Gesellschaft in bürgerlichem Sinn, die neben religiös-patriotischen ebenso von republikanischen Idealen bestimmt ist.<sup>103</sup> Das Motiv des sich spiegelnden Kindes personifiziert diese konkretisierte Vorstellung vom "Goldenen Zeitalter".<sup>104</sup>

Vor diesem Hintergrund verbinden sich im romantischen Bild der Spiegelung regressive und progressive, religiöse und politische Bedeutung zu einer mehrdeutigen Aussage. Drückte sich mit Friedrich Wilhelms Vision eines Klosters im See die regressive Sehnsucht nach dem "Paradies" pseudomittelalterlicher Ordnung aus, so verband Runge mit dem Kindmotiv die "unschuldige Spiegelung im Außen, ein gedoppeltes, als solches noch unerkanntes Sein, die Situation des Paradieses"<sup>105</sup> in utopischem Sinn.

So kann denn das Spiegelungsmotiv zwischen Stadt und Residenz in Schinkels Entwurf auch als progressiv aufzufassender Ausblick in eine ideale Zukunft der Erneuerung

<sup>100</sup> **Wesenberg**, Angelika: Ursprünglichkeit - Der Traum vom Neubeginn. In: **Ernste Spiele**. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990. Ausstellungskatalog München **1995**, S.467.

<sup>101</sup> Runge in einem Brief an seinen Bruder Daniel am 27.September 1802. Zit. nach **Jensen**, Jens Christian: Philipp Otto Runge. Leben und Werk. Köln **1977**, S.78.

<sup>102</sup> Ebd., S.79.

<sup>103</sup> Ebd., S.180.

<sup>104</sup> Zum Kindmotiv bei Runge siehe **Grützmacher**, Kurt: Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume - Das Kind - Das Licht. München **1964**, S.42ff.

<sup>105</sup> **Traeger** **1975**, S.123.

verstanden werden. Durch die strenge Bildhorizontale im Aufbau der Ansicht werden Oben und Unten voneinander getrennt, scheinen Wirklichkeit und Idealität am Horizont der Architektur des Bildmittelgrundes wie in der Spiegelung einer Wasseroberfläche hart aneinandergerückt.

"Dieser Prozeß ( der Erkenntnis im Spiegel d.V. ) widerfährt einzelnen wie ganzen Kulturen, die oft an geschichtlichen Wendepunkten zurückgreifen, um, sich des Anfangs vergewissernd, einen Weg in die Zukunft zu suchen."<sup>106</sup>

In diesem Sinn ist denn auch der Organismus der Residenz als Abbild einer ganzen Kultur zu begreifen, wenn man davon ausgeht, daß Residenzen die politische Spitze einer menschlichen Gesellschaftsform als Abstraktum symbolisieren.

In der Ansicht der Schinkelschen Residenz tritt das Wasser als spiegelnde Fläche des Acherons allerdings nicht unmittelbar in Erscheinung.<sup>107</sup> Deshalb kann der Ort der Residenz auch nicht primär als Ort einer vergangenen Idealität begriffen werden, so wie es die architektonischen Verbindungen "frühchristlicher" Sakralbauten mit dem Spiegelungsmotiv der umgebenden Wasserflächen in Friedrich Wilhelms Konzeptionen nahelegen.

Statt dessen sind Residenzarchitektur und Stadt einander durch die metaphorische Spiegelfläche der Bildhorizontale wie Wirklichkeit und deren kritische Hinterfragung und gleichzeitige Optimierung zugeordnet. In progressiver Hinsicht spiegelt das Bild der Residenz die reale Stadt, in regressiver, vergangenheitszugewandter das der realen Stadt die Silhouette der Residenz.

Dieses Verfahren der Spiegelung zweier Abbilder städtischer Strukturen korreliert mit der Entdeckung der Stadt in der romantischen Literatur insbesondere bei Hoffmann, der im Gegensatz zu Tieck, Wackenroder oder Novalis eine künstliche Bildwelt entwickelte, die auf dem Überfluß an Eindrücken und Bildern der von innen heraus erlebten Stadt aufbaut.<sup>108</sup> Diese Art der Wahrnehmung, die aus der Einsamkeit des Waldes und der Zurückgezogenheit in historische Dimensionen ausbricht, läßt die Stadt " (...) zu einer Landschaft des Wartens werden, die jederzeit in Rasen ausbrechen kann."<sup>109</sup> Bilder idealer, künstlicher Städte hatten sich bereits früh in der romantischen Literatur heraus"kristallisiert". So

---

<sup>106</sup> **Wesenberg 1995**, S.467.

<sup>107</sup> Die Symbolik des Wassers spielt aber insofern eine wesentliche Rolle, da die Residenz als Quellort fungiert, an dem sich gerade vor dem Thronsaal aus den Gefäßen von Quellnympfen Wasser ergießt, das Brunnen und Fontänen speist und der Quell damit gleichsam als Symbol der Ursprünglichkeit und Reinheit in Erscheinung tritt. Der Blick von der Residenz auf die Landschaft dagegen gewährt die Ansicht des in die Ferne fließenden Stromes, der auf den Lauf des Lebens verweist und gerade in der Freiheitsmetaphorik der Dombilder aus der romantischen Zeit eine wesentliche Funktion als Hoffnungsträger, ähnlich wie die Darstellung des Meeres, übernahm. Vgl. **Schinkel 1981**, S.244f.

<sup>108</sup> Grundlegend zur literarischen Verarbeitung der Stadtthematik in der romantischen Literatur siehe **Riha**, Karl: Die Beschreibung der großen Stadt. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca.1750-1850). Bad Homburg/Berlin/Zürich **1970**.

<sup>109</sup> **Thalmann 1967**, S.49-54, hier S.50.

beschreibt beispielsweise das Klingsohrmärchen in Novalis' "Heinrich von Ofterdingen" den wunderbaren künstlichen Palast eines Königs mit seinen metallisch-kristallinen Gärten, den davor liegenden Platz mit seiner zu Eis erstarrten Fontäne und eine perfektionierte Stadt der Superlative, die ausschließlich auf Vorstellungen und Visionen von gebauter Architektur beruht. Der Palast beginnt zu leuchten, Leben kommt in die Architekturen, die plötzlich in hellem Licht erstrahlen:

" (...) alles dies spiegelte sich in dem starren Meere, das den Berg umgab, auf dem die Stadt lag, und auch der ferne hohe Berggürtel, der sich rund um das Meer herzog, ward bis in die Mitte von einem milden Abglanz überzogen. (...) Die Stadt erschien dagegen hell und klar. Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück..."<sup>110</sup>

In dieser artifiziellen Welt des Klingsohrmärchens spiegeln sich Stadt und Palast im Meer, die Architekturen der Stadt werfen den Glanz des irrealen Lichts zurück. Alles leuchtet und spiegelt; Dispositionen der bildhaften Beschreibung, die sich auch auf Schinkels megalomane "Vision" seiner Fürstenresidenz ausgewirkt haben könnten. Darüberhinaus verdichten sich weitere Leitmotive des Ofterdingen-Romans in der Ansicht der Residenz:

Analog zum Bild des Acherons als Todesmotiv und Überleitung zum Bereich der Jenseitigkeit übernimmt die Funktion der Vermittlung zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen in der Residenzansicht die monumentale Grottenöffnung des Eingangsportals, die als Vergegenwärtigung des Bergwerkgedankens gelten kann.<sup>111</sup> Auch mit diesem Symbol verband der Romantiker Novalis in seinem "Heinrich von Ofterdingen" die Vorstellung von Schwellensituationen, die Übergänge zwischen verschiedenen Bewußtseinsebenen menschlicher Existenz und Wahrnehmung markieren. Das war nicht nur im retrospektiven, geschichtsverklärenden Sinne der Figur des im Berg lebenden Hohenzollernfürsten gemeint, sondern vor dem technologischen Hintergrund der Montanindustrie und des beginnenden Industrialisierungsprozesses ebenso gesellschaftlich als progressiv zu verstehen.<sup>112</sup>

Schinkel formuliert in der Ansicht seiner Residenz quasi eine bildliche Synthese des Motivs der Spiegelung mit dem des Bergwerks, zwei Verortungen von Grenzüberschreitungen also, und bringt darin die Sehnsucht nach einem Idealzustand zum Ausdruck, der der Stadt, als gegenwärtigem Lebensraum und unvollendetem Zustand der menschlichen Existenz, entgegengesetzt erscheint.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Novalis. Briefe und Dichtungen, Bd.2. Berlin 1943, S.124.

<sup>111</sup> Zur Bedeutung des Bergwerksmotivs für die Interpretation der Portalanlage siehe das 2. Kapitel.

<sup>112</sup> Grundlegend zur Interpretation der Motivik der Portalanlage und zum Thema des Bergwerks siehe Ziolkowski, Theodore: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen. München 1994, S.29ff.

<sup>113</sup> Von einer als unvollendet begriffenen Stadt sprechen zu können, verdeutlichen die Hinweise in ihren dargestellten Architekturen auf nicht realisierte Planungen Schinkels und des Kronprinzen; so lassen sich beispielsweise Projekte wie der Dom der Befreiungskriege, die Potsdamer Nikolaikirchenpläne und die



Derartige Bildfindungen, die im Todesmotiv - denn als solche sind Wasserspiegel und Bergwerk letztlich zu begreifen - die Hoffnung auf eine idealere Zukunft zum Ausdruck bringen, sind als zentrale Gedanken romantischer Theorie auch noch in den 30er Jahren bei Schinkel nachweisbar und wurden von der Forschung bislang weniger in den Kontext der politischen Veränderungen seit der Pariser Juli-Revolution von 1830 gebracht, sondern vielmehr vor dem Hintergrund des sich verschlechternden gesundheitlichen Zustands Schinkels und der daraus resultierenden verstärkten Selbstreflexion betrachtet.<sup>114</sup>

### Schinkels Museumsfresken

Umso interessanter ist es, daß Schinkel in der Residenzansicht symbolisch auf diesen thematischen Kontext zurückgreift, den er in den Wandbildern des Berliner Museums wesentlich eindeutiger ausgedrückt wissen wollte.<sup>115</sup>

1830 stellte er auf der Berliner Akademieausstellung den Entwurf zu seinem Wandbild für die linke Vorhalle des Museums am Lustgarten aus. Es zeigte "Jupiter und die neue Götterwelt"<sup>116</sup> und war 1828 entstanden. Im Jahr 1831 folgte der Entwurf für das zweite große Wandbild: "Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend"<sup>117</sup>. Wie Helmut Börsch-Supan nachgewiesen hat, stellt sich Schinkel in diesem Gemälde selbst als vom Leben und den Musen Abschied nehmender Schiffer auf dem Acheron dar.<sup>118</sup> Analog zu diesem Lebensalterzyklus entwarf er im Januar 1832 für die Schmalseite der rechten Museumsvorhalle die Darstellung an einem Grabe trauernder Figuren mit dem Titel "Traum am Tumulus, Ahnung eines neuen Tages" und nahm inhaltlich damit Bezug auf das Todesmotiv des Charonsnachens, in dem er sich auf dem angrenzenden Hauptbild selbst dargestellt hatte.<sup>119</sup> Beide Gemälde der rechten Vorhalle, die nach 1830 entstanden sind, nehmen also Bezug auf das Todesthema und bringen damit die gedankliche Beschäftigung mit Zukunft und Weiterentwicklung zum Ausdruck, denn sowohl das Bild des Acherons am rechten Bildrand des Lebensalterzyklus als auch das der Trauernden am Grab mit der dahinter aufsteigenden Sonne deuten auf die Erwartung eines jenseitigen, besseren Lebens hin. Es fällt schwer, diese Umdeutung des Zyklus von Wandmalereien für die Vorhalle des Museums vom politischen Kontext unabhängig zu betrachten und sie ausschließlich in Hinblick auf Schinkels eigene Erkrankung und seine Angst vor Unruhe zu deuten. Denn

---

Gertraudenkirche auf dem Spittelmarkt in Berlin erahnen. Vgl. "Aussicht vom Garten des Fürstenpaares", **Peschken 1979**, S.156. (Abb.2)

<sup>114</sup> Vgl. **Börsch-Supan 1981**, S.40f.

<sup>115</sup> Zur Planungsgeschichte der Museumsfresken siehe **Rave**, Paul Ortwin: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Berlin. Bauten für Wissenschaft, Kunst und Kirche. Berlin **1941**, S.61-64.

<sup>116</sup> **Schinkel 1981**, Abb. S.30/31.

<sup>117</sup> Ebd., Abb. S.32/33. Beide Kartons Kriegsverlust.

<sup>118</sup> Ebd., S.41.

<sup>119</sup> Ebd., S.265, Abb. 207c.

gerade in der 1835 konzipierten Residenz eines Fürsten tauchen Lebensalterzyklus und Grabthematik noch einmal an prominenter Stelle wieder auf und markieren die thematischen Prämissen der Architekturkonzeption. Dort sind sie nicht in ein regressives romantisches Bildprogramm integriert, das Antike und Mittelalter zum Vorwand nimmt, sondern leiten zu einer konkreten Architekturplanung über, die nicht die starre Künstlichkeit des Novalis'schen Kristall-Palastes aufweist, sondern auf aktuelle Probleme der Großstadtentwicklung Bezug nimmt.<sup>120</sup> Die Ausstattung der Galerien der Residenz mit mythologischen und historischen Fresken scheint diesem aktuellen architektonischen Programm untergeordnet und bleibt Ausdruck des humanistischen Bildungsideals Schinkels. Wenn Schinkel in der Architektur der Residenz Lösungskonzepte für die gegenwärtige Situation entwickelt, greift er mithin weder auf den abgeschlossenen Ort historischer Verklärung zurück noch erarbeitet er irrealer utopische Vorstellungen, wie es wesentliches Merkmal romantischer Konzeptionen ist. Die Uneindeutigkeit der romantischen Position zwischen Regression und Progression hat Arnold Hauser folgendermaßen charakterisiert:

"Der Romantiker beurteilt, bei all seinem Verständnis für die Vergangenheit, die eigene Gegenwart unhistorisch, undialektisch; er begreift nicht, daß sie zwischen Vergangenheit und Zukunft in der Mitte steht und einen unauflösbaren Gegensatz von statischen und dynamischen Elementen darstellt."<sup>121</sup>

Das Vakuum, das Hauser damit beschreibt, scheint Schinkel in seinem späten Residenzentwurf produktiv zu überwinden, denn er bleibt nicht in der Geschlossenheit eines zyklischen Abbildes von Welt verhaftet, das als statisches Gegenbild zu einer realen Situation fungiert und einen gesellschaftlichen status quo festschreibt. Vielmehr werden Fortschritt und Progression zu den Leitgedanken der Architektursystematik.

## Religiöse Wallfahrt und romantische Bildungsreise

Die Gesamtansicht der Anlage läßt, unabhängig von den bereits für die Analyse herangezogenen Beispielen, weitere Vergleiche zu zeitgenössischen Bildvorstellungen der Romantik sowie auch zu prominenten Motiven aus Schinkels eigenem Lebenswerk zu.

In seinen bildhaften Realisierungen des Themas der religiösen Wallfahrt greift Schinkel in erster Linie auf Vorbilder italienischer Sakralarchitekturen zurück, die er während seiner

---

<sup>120</sup> Siehe dazu die Kapitel 2 und 3; zu Form und Bedeutung des Kristalls in der romantischen Theorie und Kunst als Symbol eines statischen Naturbegriffs siehe **Prange**, Regine: Das Kristalline. in **Ernstes Spiele** 1995, S.608-615.

<sup>121</sup> **Hauser**, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd.2, München 1953, S.172. Die Frage nach den aktuellen zeitgenössischen Problemen der Architekturentwicklung, die Schinkel in seinem Residenzentwurf aufgreift, ist Gegenstand des 3. Kapitels dieser Untersuchung.

Italienreisen 1803 - 1805 und 1824 besucht hatte und zu einem großen Teil in oft kolorierten Zeichnungen festhielt.<sup>122</sup> Zu solchen bevorzugt rezipierten Architekturen gehören u.a. das Castello dell' Uovo bei Neapel, der Dom von Pirano in Istrien ( Abb. 45 ), die Silhouette der Stadt Taormina, aber nicht zuletzt auch die Stadt Assisi. Allen diesen Orten gemeinsam ist ihre die umgebende Landschaft beherrschende topographische Lage auf natürlichen Felsen oder gewaltigen Substruktionsbauten, für Schinkel Ausdrucksträger von "Erhabenheit", da sie die Idee des Religiösen überhöhen und selbst kleine Kirchen zu quasi katedralhaften Formationen aus Natur und Kunst werden lassen. Einige der von Schinkel gezeichneten Stätten, insbesondere Assisi und Rom, stellen zentrale religiöse Zentren und Wallfahrtsziele dar. Nicht nur für religiöse Pilger, sondern auch für europäische Grand - Tour - Reisende werden sie seit dem späten 18. Jahrhundert zu bevorzugten Zielen von Bildungsreisen nach Italien. Religiöser und bildungsbürgerlicher Anspruch lassen sie zu zentralen Bildmotiven der romantischen Kunst werden. In vielen der Zeichnungen, Aquarelle und Reiseskizzen werden sie aber nicht nur im dokumentarischen Sinn eines "Souvenirs" wiedergegeben, sondern zu konstituierenden Bildbestandteilen komponierter Ideallandschaften mit übergeordnetem symbolischem Gehalt, der in die eigene Lebensrealität transponiert wird.<sup>123</sup>

Das Thema der Wallfahrt wurde für die romantischen Künstler u.a. durch Ludwig Tiecks Roman "Franz Sternbalds Wanderungen" aus dem Jahr 1798 zu einem der zentralsten und begründete nicht nur die Begeisterung für das Mittelalter ( als solches wurde die Epoche Dürers bezeichnet ), sondern leistete auch der Italiensehnsucht ganzer Generationen deutscher Künstler Vorschub.

## Rom

Eines der prominentesten Motive für eine derartig idealisierende Anschauung ist die Stadt Rom mit den vatikanischen Gärten und der Peterskirche, in deren bildhafter Wiedergabe der Begriff von der romantischen Sehnsuchtslandschaft kulminiert:

"Die eigentlich romantische Stimmung aber - denn Romantik ist immer die sehnsuchtsvolle Erfassung in der Phantasie von etwas, womit man sich tätig nicht in Beziehung setzen kann - besteht darin, daß die Formen (...) abstrakte Konstruktionen, Formen der Aussage ( Kategorien )" werden.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Vgl. Karl Friedrich **Schinkel**. Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle. mit einem Nachwort von Gottfried Riemann, Berlin **1988**.

<sup>123</sup> Wie Traeger nachgewiesen hat, wurde auch die Walhalla Klenzes von derartigen Wallfahrtsvorstellungen in der Literatur (Goethe, Wilhelm Meister) inspiriert, die beispielsweise auch in Carl Blechens Gemälde "Blick auf Assisi" (Neue Pinakothek, München) aus dem Jahr 1830 aufgegriffen wurden. Vgl. **Traeger 1987**, S.219-221.

<sup>124</sup> **Hamann**, Richard: Geschichte der Kunst, Bd.2, Berlin **1933**, S.756.

Der Gedanke Richard Hamanns macht deutlich, daß mit dem entfernten Blick auf denkmalhaft hervorgehobene Motive, wie Klöster, Burgen und Städte, immer auch das distanzierte Verhältnis des Betrachters zu einem Ideal verbildlicht wird. In wesentlichen Beiträgen der romantischen Literatur und Kunst manifestieren sich derartige Idealvorstellungen als Entwicklungsziele gegenwärtiger Realität auf der Projektionsfläche des Vergangenen, der Sehnsucht nach verlorenen Paradiesen, in denen Volk, Fürst und Gott in vermeintlich harmonischem Einklang koexistierten. Der Topos des "Goldenen Zeitalters", der auch Schinkels Vorstellung von utopischer Idealität bestimmte und in seinem Residenzprojekt noch einmal vordergründig zum Ausdruck kommt<sup>125</sup>, wurde in der bürgerlichen Geisteswelt der Romantik gerade während der repressiven Restaurationsepoche von der reflektierenden Betrachtung historischer Vergangenheit geprägt. Diesem Bild eiferte insbesondere auch der Auftraggeber der Residenz, Kronprinz Friedrich Wilhelm, in seinen zahlreichen Fiktionen pseudomittelalterlicher Burgen, feudaler Höenschlösser und abgeschiedener Klosteranlagen nach. Sie eskalierten zum statischen Gegenbild realer zeitgenössischer Entwicklungen und brachten seine kulturpolitischen Maximen besonders in der absurden Konfrontation der Potsdamer Fiktionslandschaft mit den Berliner Verhältnissen zum Ausdruck.<sup>126</sup>

Im Gegensatz zu Schinkels konträren Intentionen, denen er in der Idealresidenz Ausdruck verleiht, wurden Friedrich Wilhelms megalomane Idealprojekte, wie die Triumphstraße und das Denkmal für Friedrich II. auf dem Höhenzug von Sanssouci ( Abb. 46 ) oder Schloß Belriguardo auf dem Tornow ( Abb. 47 ), von einem Grundkonflikt romantischer Modelle bestimmt, die Walter Benjamin beschrieben hat als den "(...) unendlichen Regreß der Reflexion, die in der Romantik den Lebensraum spielhaft zugleich in immer ausgespannten Kreisen erweiterte und im immer enger gefaßten Rahmen verkleinerte (...)." <sup>127</sup> Die kronprinzlichen Projekte sind hermetische Bereiche derart regressiver Historizität und zeigen keinerlei mit Schinkels Residenz zu vergleichende offene Systematik und progressive Utopie, denn letztlich wird auch Friedrich Wilhelms Weltbild immer enger, wenn er die Realitäten seines eigenen Staates ausblendet.

---

<sup>125</sup> Bereits früh notierte Schinkel in den Skizzen zum Architektonischen Lehrbuch Anmerkungen über das Wesen des "Goldenen Zeitalters" in der Kunst: "Ruhe Hauptbedingung zum Schönen./ Ebenso wie Lebendigkeit Leben und Mannigfaltigkeit eben so ist Ruhe und Einheit Haupt-Bedingung des Schönen./ Balance zwischen Handlung und Ruhe (Geschlossene Handlung)(...) Goldenes Zeitalter für die Kunst das vorteilhafteste wo das Active und das Reflektive gleichstark ist." Zit. nach **Peschken 1979**, S.70.

<sup>126</sup> Vgl. **Blasius 1992**, S.14ff., S.111f., **Bußmann 1990**, S.326ff.

<sup>127</sup> **Benjamin**, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Tiedemann, R./Schweppenhäuser, H. (Hgg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, I,2, Frankfurt **1974**, S.659.

### Julius Schnorr von Carolsfeld: "Blick auf den Vatikan"

Aufschlußreich für das Verständnis von Schinkels Residenzkonzeption als Gegenbild zu romantischer Enge ist der Vergleich mit einer Zeichnung Schnorr von Carolsfelds, die er im Jahr 1822 angefertigt hat.<sup>128</sup> ( Abb. 48 ) Schnorr zeigt eine Fernansicht Roms und den Blick auf die Kuppel von St.Peter und den Vatikanbezirk. Bei parallelem motivischen Bildvokabular und analogem Aufbau der Komposition verdeutlicht dennoch gerade diese Gegenüberstellung markante Differenzen in der thematischen Auffassung, die Schinkels Residenz von den regressiven romantischen Bildvorstellungen vor 1830 abgrenzt.

Zwischen beiden Bildern und der Art ihrer Architekturdarstellung besteht eine erstaunliche Übereinstimmung in der Auswahl der wesentlichen Motive:

Genauso wie Schinkels Residenzdarstellung zeigt Schnorr von Carolsfeld in der Ferne des Bildausschnitts eine breit hingelagerte Architektursilhouette, die sich aus unterschiedlichen horizontalen Baukörpern zusammensetzt und eine idealisierende, räumlich isolierte Ansicht des Vatikanbezirks in Rom wiedergibt.

Langgestreckte Flügelarchitekturen riegeln den Bezirk der Peterskirche gegen die umgebende Landschaft ab und zeigen einen ähnlichen konventartigen Charakter wie die Südachse der Fürstenresidenz. Am rechten Rand des Architekturverbandes werden die einzelnen Gebäude von einem ansteigenden, bewaldeten Hügelbezirk hinterfangen. Der linke Rand des Bildausschnitts wird von der Silhouette der Peterskirchenkuppel und einer ihrer weiteren kleinen Nebenkuppeln dominiert.

Diese architektonische Dominante erhält am rechten Bildrand keine dementsprechende Gegengewichtung, wie es dagegen im Fall der Residenz mit dem Bau des Theaters gewährleistet ist.

Anstelle einer solchen architektonischen Einrahmung wie im Residenzpanorama übernimmt in Schnorrs Darstellung das beiderseits des Weges im Bildvordergrund aufsteigende Strauchwerk die Funktion der kompositorischen Begrenzung des Bildmittelgrundes. Die Natur rahmt also die Architekturvedoute im Sinne traditioneller Bildtypen ein. Auch in Schinkels malerischer Arbeit tritt diese Art der kompositorischen Einbindung von Architektur- und Stadtdarstellungen immer wieder auf<sup>129</sup> und bestimmt ebenso die architektonische Vorgehensweise beispielsweise in seinem Entwurf zum Luisenmausoleum von 1810

---

<sup>128</sup> Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872): St.Peter und der Vatikan. Lavierte Federzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett. Siehe **Deutsche Romantiker-Zeichnungen**. Einführung und Auswahl von Arthur von Schneider. München 1942, Abb.23.

<sup>129</sup> Beispielsweise in den Gemälden "Der Morgen"(1813), "Blick auf eine italienische Landschaft"(1817), "Schloß am Strom" (1820) oder "Erntefestzug"(1826), alle Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

( Abb. 49 ) oder den Planvarianten zur Neuen Wache, die von Bildvorstellungen des Landschaftsgartens geprägt waren.<sup>130</sup>

Ein weiterer wichtiger Vergleichspunkt zwischen den beiden Bildern ist die Anbindung des fernen Architekturmotivs des Hintergrundes an den Bildvordergrund:

Übernimmt diese Aufgabe der Vermittlung in Schinkels Residenzentwurf das Bild der Grottenanlage ( Abb. 31 ) als einziges Eingangsportal zur gesamten Residenz, so führt in Schnorrs Zeichnung ein Hohlweg in die Tiefe und verliert sich zwischen Strauchwerk und Vegetation.<sup>131</sup>

Der direkte Weg zur Architektur ist in beiden Blättern nicht erkennbar. Er wird bei Schnorr von einem Riegel aus Natur abgeschnitten, bei Schinkel hinter den Substruktionsanlagen kaschiert. Anstelle der haptischen Aneignung tritt die ausschließlich optische. Der verunklärte Weg zum idealen Ort der Architektur, der wie ein Riegel zum Betrachter steht, wird damit im Sinne eines geistigen Annäherungsprozesses an das in der Distanz erscheinende Objekt der Sehnsucht idealisiert:

"Dadurch verlagert sich Landschaft aus der Erfahrung der Wirklichkeit in die Reflexion und in die subjektive Gestimmtheit des Individuums. Landschaft als Einheit dessen, was Natur und Gesellschaft gemeinsam hervorbringen, wird daher im Individuum nur noch in einer Form gefunden, die mit seiner konkreten sinnlichen Wirklichkeitserfahrung nicht mehr übereinstimmt."<sup>132</sup>

Die skizzierte Trennung der Einheit von Natur und Gesellschaft wird motivisch aufgegriffen:

Dem Bild des Grottenportals der Residenz, das mit dem der Höhle eines Eremiten gleichzusetzen ist, entspricht bei Schnorr die Darstellung des alten, bärtigen Mönches, auf den ein Knabe zugeht. Im Bildvordergrund sitzen zwei junge Mütter, von denen eine ihr Neugeborenes auf dem Schoß hält, die andere eine Spindel. Sie stellen im Rahmen eines Lebensalterbildes die Symbolisierung des tätigen Lebens, der Geschäftigkeit und der Produktion dar, analog zur Darstellung der realen Stadtlandschaft vor dem Portal in Schinkels Residenzentwurf. Damit wird ein Gegensatz von Weltlichkeit und Weltflucht zum Ausdruck gebracht, der durch das Gegenüber von Eremit und Stadt metaphorisch als Ausdruck der

<sup>130</sup> Siehe **Kunst**, Hans-Joachim: Schinkels Neue Wache oder "Die Ökonomie darf man nicht sehen". In: **Kunst/Rave/Schenkluhn (Hgg.)**: Werners Kunstgeschichte. Worms **1990**, S.79-107. Kunst konzentriert seine Betrachtung auf eine Federzeichnung Schinkels zum Wachen-Projekt aus dem Jahr 1816, in der das Wachgebäude weit von der Straße Unter den Linden zurückversetzt und in eine Allee von Kastanienbäumen eingestellt ist: "Gerade dieser Entwurf belegt mit großer Eindeutigkeit, daß Schinkel das Wachgebäude als ein Parkdenkmal konzipierte, in dem der Schauwert über dem Gebrauchswert steht." (S.83).

<sup>131</sup> Hans-Joachim Kunst hat die topographische Situation erklärt und den Blickpunkt als einen für Schnorr bedeutungsvollen bezeichnet: es handelt sich um den Hohlweg, der auf den Arco oscuro zuführt, eine Unterführung, die von Bernini 1686 im Auftrag von Papst Innozenz XI. als Zugang zum Park der Villa Giulia erbaut wurde. Vgl. **Kunst**, Hans-Joachim: Die Landschaftsdarstellungen Schnorr von Carolsfelds. In: **Vogel**, Gerd-Helge(Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der Beiträge der VII. Greifswalder Romantik-Konferenz in Schneeberg 1994. Greifswald **1996**, S.43-47.

<sup>132</sup> **Eberle 1984**, S.252f.

Vita activa und der Vita contemplativa artikuliert wird und bis zu Dürers Darstellungen des Hl. Hieronymus zurückzuverfolgen ist.<sup>133</sup> Der gegenwärtigen Sphäre der Produktion wird damit im Bild des Eremiten ein distanzierendes Modell entgegengestellt, das auf einer intellektuellen Ebene der Erkenntnis menschlicher Kultur angesiedelt ist und sich im Spannungsfeld von "Schauen und Herrschen, Wissen und Können, Theorie und Praxis"<sup>134</sup> bewegt.

Eremit und Knabe dagegen visualisieren ein gedankliches Modell von der Zyklizität menschlicher Natur, das literarisch wiederum in Novalis' Roman "Heinrich von Ofterdingen" ( 1802 ) seine bekannteste Bearbeitung fand und die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft in der kompositorischen Zusammenführung der beiden Figuren in eine bukolische Szene transponiert, die der Sakralität des fernen Ideals entgegengestellt wird. Die Silhouette der Peterskirche definiert in Schnorrs Zeichnung gleichsam historische Idealität und Kontinuität, wie auch religiös - utopisches Ziel.

Schnorrs Romaufenthalt in den Jahren 1815 bis 1822 führte ihn in engen Kontakt zu den Nazarenern und ihrer Konzentration auf religiöse Themen. Er schloß sich bald dieser Gruppe vorwiegend katholischer Künstler an, obwohl selbst aus einer protestantischen Familie stammend.<sup>135</sup>

Vor diesem Hintergrund werden die räumlich distanzierte Auffassung vom Vatikan und die Kontrastierung des Architekturmotives durch die metaphorische Figur des Eremiten in seiner Zeichnung als religiöse Utopie im romantischen Sinn verständlich, denn die real existierende Kirche und die Fürstenhöfe waren "(...) als Träger verbindlicher Interpretationen von Welt ausgefallen, ein gefestigtes bürgerliches System hatte sich noch nicht herausgebildet. So mußte der Künstler den übergreifenden Sinnzusammenhang (...) in sich selbst herausbilden. (...) Nicht die Freiheit und Stärke des Geistes sei das Ziel der Kunst, sondern eine neue Religiosität, die (...) gemeinschaftserzeugend und gemeinschaftsverbunden zugleich sein soll."<sup>136</sup>

Das Bild des bärtigen Eremiten lenkt diese Zielvorgabe unzweifelhaft in eine historische Dimension und orientiert sich an Formen religiösen Glaubens, die nicht mit der realen Situation der Gegenwart vergleichbar waren. Diese zeitlich entthobene Transzendierung von religiöser Vergangenheit wird als Schlüssel zur zukünftigen Entwicklung menschlicher

---

<sup>133</sup> Zur Rezeption von Dürers Einsiedlerdarstellungen siehe **Ost**, Hans: Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Düsseldorf **1971**, S.68.

<sup>134</sup> **Vossler**, Karl: Poesie der Einsamkeit in Spanien. München **1950**, S.269.

<sup>135</sup> Zu Biographie und Werk siehe die Publikationen zum Jubiläumsjahr: **Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872**. Ausstellungskatalog. Leipzig **1994**. **Julius Schnorr von Carolsfeld** - Zeichnungen. Mit Beitr. von S.Seeliger, H.Siebeking u. N.Suhr. München/New York **1994**.

<sup>136</sup> **Eberle** 1984, S.205.

Gemeinschaft begriffen, deren Personifikation in Gestalt des Knaben im Bild anwesend gemacht ist.<sup>137</sup>

Der bildkompositorische Aufbau berücksichtigt nicht die "(...) Erfahrung von äußerer Wirklichkeit, sondern (...) verdankt sich allein der *Phantasie* und der *inneren Anschauung* des Künstlers."<sup>138</sup> Dieses Vorgehen einer transzendierenden Geschichtsdarstellung definiert Hamann mit den Begriffen 'abstrakte Kompositionen' und 'Kategorien der Aussage'.

Schnorrs Blick auf Rom kann so als regressive Utopie verstanden werden, die ein historisches Ideal ästimetriert, das nicht annähernd mit der realen Vergangenheit in Einklang steht und den Erfordernissen der zeitgenössischen Situation entspricht. Seine Auffassung steht damit in der Tradition der Nazarenischen Kunsttheorie, die auch in dem sakralen Bildformat zum Ausdruck kommt.

Schinkels Residenzansicht stellt in dieser Hinsicht keine ideale Situation eines religiösen Gedankengebäudes her und formuliert ebenso nicht einen historisch konkreten Bezugspunkt wie Schnorr in seiner Zeichnung mit der Peterskirchenkuppel, sondern er organisiert dagegen im Bereich der idealen Ferne ein Geflecht von architektonischen Verweisen mit aktualisierter Qualität, das als Lehrstück getragen ist von der Vorstellung, "etwas zu schaffen, das als Ausdruck vollkommen und autark ist (...), ein Objekt herzustellen, das die vulgären, irdischen Maßstäbe der bloßen Nutzung oder der einfachen Freude daran, mit ihm umzugehen oder es zu bewohnen, transzendiert."<sup>139</sup> Das Ziel der Wallfahrt ist bei Schinkel nicht die ideale Identität einer vermeintlichen historischen Wirklichkeit, sondern der Blick auf eine künstliche Systematik, die von abstrakten Denkschemata bestimmt wird, welche nicht im geringsten mit den religiösen Utopien Schnorrs in Verbindung zu bringen sind.

Wie bereits gezeigt wurde, ist Schinkels Residenzentwurf im Unterschied zu Schnorr von Carolsfelds Romdarstellung nicht beidseitig naturhaft begrenzt, sondern erhält durch die Anlage des Tempels der Nationalheiligtümer die Qualität einer nach Westen offenen Anlage. Impliziert die naturhafte Rahmung in Schnorrs Zeichnung noch den Blick auf eine kompositorische Einheit, die auch inhaltlich als in sich abgeschlossenes Bild einer historischen Idealisierung zu lesen ist, also innerhalb des zyklischen Naturprozesses von Entstehen, Blüte und Vergehen verhaftet bleibt, so ist für Schinkel der weitere Verlauf des historischen Prozesses offen, wenn die kompositorische Begrenzung durch die Repoussoirs der beiden rahmenden Kirchtürme überschritten wird und der Tempel der Nationalheilig-

---

<sup>137</sup> Schnorr und die Nazarener stehen damit in einer Tradition, die Novalis 1799 mit seinem Aufsatz "Die Christenheit oder Europa" geprägt hatte, in dem er das Bild der religiösen Gesellschaft den Auswirkungen der Französischen Revolution entgegenstellt. Vgl. **Novalis 1943**, 3, S.29ff.

<sup>138</sup> **Eberle 1984**, S.206 (Hervorheb. d.V.).

<sup>139</sup> **Sennett, Richard: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Frankfurt 1994**, S.153f.; dort zum Begriff des "Erhabenen" in der romantischen Kunstauffassung, den Sennett mit "autarker Integrität" zu fassen versucht.



tümer die Ansicht des Architekturzusammenhangs am linken Bildrand aufsprengt und erweitert. Die kompositorische Bedeutung von Schnorrs Peterskirchenkuppel erscheint somit relativiert.

Für die Frage nach der Motivation einer solchen Überwindung geschlossener Systeme im Bildaufbau, wie sie nicht nur in Schnorr von Carolsfelds beispielhafter Romdarstellung, sondern auch noch in einem Gros der Schinkelschen Gemälde aus der sog. nationalromantischen Phase paradigmatisch waren, ist wieder der Rückblick auf die romantische Theorie, insbesondere auf die philosophischen Systeme hilfreich.

### **Friedrich Schlegels Begriffe von Zyklus und Progression**

Friedrich Schlegels ( 1772 - 1829 ) frühe philosophische Theorie läßt sich an den Schriften "Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern" ( 1794 ), "Über die Diotima" ( 1795 ) und "Über die Philosophie" ( 1799 ) zusammenfassend nachvollziehen.<sup>140</sup> In ihnen artikulieren sich seine Geschichtsauffassung und sein Bildungsbegriff, die unmittelbar zueinander in Beziehung stehen. Für die Analyse der Schinkelschen Residenzkonzeption ist nun aufschlußreich, daß Schlegel zwei verschiedene Systeme zugrundelegt, die den Bildungsbegriff bestimmen. Kernthese seines frühen philosophischen Denkens ist die Individualisierung des Absoluten, also des Göttlichen in der Gestalt der Natur. Aus dem Bereich des Unendlichen des Geistes dringt das Göttliche in den Bereich des Endlichen, als welches die zyklische Prozessualität der Natur vom Werden, Blühen und Vergehen begriffen wird. Der Mensch als Mittler zwischen diesen beiden Bereichen hat zum einen die geistige Dimension der Freiheit, also Gott, in sich, zum anderen bleibt er in seiner Vergänglichkeit Bestandteil des endlichen Seins, ist also von der zyklischen Dimension der Natur determiniert.

Das Absolute, Göttliche verläßt lt. Schlegel die Unendlichkeit aus Sehnsucht nach Liebe, also nach Vereinigung mit der natürlichen Endlichkeit.

Der Mensch, als Träger des Bewußtseins, kann die geistige Dimension von Natur und damit auch sich selbst als Teil dieser erfahren. Im Prozeß des Sich-Bewußt-Werdens dient er als "Gehilfe der Götter", die absolute Gottheit zu realisieren. Damit ist er selbst verantwortlich für die Gestaltung der Geschichte, als deren Werkzeug die Liebe, das Sich - Endlich - Machen des Unendlichen, dient.<sup>141</sup> Da der Mensch als ein Teil der endlichen

---

<sup>140</sup> Die Aufsätze sind neuerdings publiziert in Menninghaus, Winfried (Hg.): **Friedrich Schlegel: Theorie der Weiblichkeit**. Frankfurt **1982**, S.11-119. zur Entstehungsgeschichte und Bedeutung der frühen Schriften Schlegels siehe **Kindlers Neues Literaturlexikon**. Studienausgabe. Hg. von Walter Jens. München **1996**, Bd.14, S.967ff., hier S.977-79.

<sup>141</sup> Der späte Schlegel, der mittlerweile zum Katholizismus übergetreten war und im Dienst Metternichs arbeitete, wandte sich von dieser Auffassung völlig ab und gestand dem Individuum nur noch das Recht der Anerkennung herrscherlicher Politik der Regierung zu. Vgl. **Marcuse**, Ludwig: Reaktionäre und progressive Romantik. In: **Prang**, Helmut (Hg.): Begriffsbestimmung der Romantik. Darmstadt **1972**, S.377-385.

Natur mit ihrem Kreislauf von Geburt, Leben und Tod angehört, der Natur also, die ihren Ursprung in der Unendlichkeit des Göttlichen hat, bleibt die vollendete Einheit des Geschichtsprozesses, das angestrebte Absolute unerreichbar, aber als Maxime menschlicher Vernunft konstituierend.

Das bedeutet, daß Natur und damit auch menschliches Leben endlich sind. Diese Endlichkeit bewegt sich zwischen den Polen Geburt und Tod und ist damit ein in sich geschlossenes, zyklisches System.

Göttliche Absolutheit, die ein offenes, progressives System darstellt, kann vom Menschen nie erreicht, sondern nur angestrebt und als Ziel seines historischen Handelns begriffen werden.<sup>142</sup>

Als wichtigster Faktor einer Annäherung des Menschen an das absolute Göttliche gilt Schlegel die Bildung, die es dem Individuum ermögliche, all seine Kräfte frei zu entfalten und sie gleichzeitig in eine Ordnung und Harmonie bringe, damit nicht eine Kraft die andere erdrückt. Der Bildungsbegriff Schlegels, also die Vervollkommenung des Menschen zu einem freien Individuum, unterliegt dem Prinzip der natürlichen Bildung einerseits und dem der künstlichen andererseits.

Als natürliche Bildung definiert Schlegel beispielhaft die Kultur der Griechen, die auf der sinnlichen Wahrnehmung der Schönheit aufbaute und durch ihre "Reizbarkeit" das göttliche Unendliche zwar wahrnehmen konnte, dennoch aber dem natürlichen Kreislauf von Geburt, Blütezeit und Verfall unterlag. Die griechische Kultur galt ihm als abgeschlossen und als historisches Phänomen, deshalb klassisch:

"Das will Friedrich Schlegels Deutung der griechischen Geschichte herausstellen: Durch "die glücklichste ursprüngliche Anlage" und "die vollendete äußere Begünstigung" - kurz, durch die "Gunst der Natur" ist die griechische Menschheit im *Kreislauf* ihrer Bildung zu einem "Urbild" geworden, das ist zu einem Bild der unzerklüfteten Natur des Menschen im Ursprung seiner Geschichte. Das ist der höchste Wert, den eine menschliche Kultur erreichen kann - erreichen *kann* eben nur in einer von Natur nicht getrennten Bildung - das Urbildliche kommt nur dem "Goldenen Zeitalter" zu. Die Griechen haben es erlebt und geschaffen."<sup>143</sup>

Das Prinzip der modernen, künstlichen Bildung dagegen ist die bewußte Wahrnehmung der unendlichen Progression der Geschichte als unabschließbares Werden der Gottheit. Der Mensch wird sich durch die künstliche Bildung seiner eigenen Position in diesem Progressionsprozeß und seiner Verantwortung bewußt und kann deshalb in der Geschichte tätig

---

<sup>142</sup> Auch Hegel wendet noch diese Teilung in ein geschlossenes System des Naturhaften und ein offenes des geistigen Fortschreitens an, er unterscheidet die Geschichte der Natur dabei grundsätzlich von der Geschichte des menschlichen Geistes. Vgl. **Historisches Wörterbuch der Philosophie**. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 1976, S.1227-1229.

<sup>143</sup> Siehe **Briegleb**, Klaus: Ästhetische Sittlichkeit. Tübingen 1962, S.46f. (Hervorheb. d.V.).

werden.<sup>144</sup> Mittel der Bildung sind die abstrahierende und reflektierende Philosophie und die Kunst, denn durch Abstraktion wird die Vielheit der menschlichen Anschauungen in Gedankeneinheiten zusammengefaßt, die durch die Vernunft zu einer endlosen Reihe im Prozeß der Progression werden.

"Die moderne Bildung kann die Obhut der Natur nur durch Selbsttätigkeit" ersetzen, die "endliche Realität" nur durch das bewußte *Streben* nach der "Realität des Unendlichen", denn der "leichte" Bildungsweg der Natur ist, nach dem Verlust der naiven Harmonie der natürlichen und geistigen Kräfte, unwiederbringlich."<sup>145</sup>

Entscheidend für Schlegels philosophisches Gedankengebäude ist sein appellativer Anspruch an jedes einzelne Individuum der menschlichen Gesellschaft, im historischen Konstituierungsprozeß dieser Gesellschaft tätig zu werden. Für Schlegel bestimmt das Individuum die Idee, ganz im Gegensatz zu Hegel, der die Idee, den Staat über das Individuum und die Interessen des Einzelnen stellt.<sup>146</sup>

Schlegels philosophisches System spiegelt sich in Schinkels zahlreichen kunsttheoretischen Äußerungen zum Lehrbuch aus der hochromantischen Zeit wider. Dort setzt er sich insbesondere mit der Bedeutung der Kunst für die Entwicklung der menschlichen Kultur auseinander und differenziert ebenso wie Schlegel zwischen der künstlichen und der natürlichen Bildung.<sup>147</sup>

In den Entwürfen zu einem Monument für die Helden der Freiheitskriege ( Abb. 32 ) sieht Peschken die Überlegungen Schinkels zusammenfassend visualisiert:

"In seinem Entwurf für das Stockwerksmonument stellt Schinkel offenbar den Fortschritt der Architektur in der Geschichte dar, den Fortschritt vom Schweren und Materiellen zum Leichten und Geistigen (...). In dem Stockwerksbau des Monumentes fußen die jüngeren

---

<sup>144</sup> Dieser Bildungsbegriff lag auch Fichtes "Reden an die deutsche Nation" zugrunde, die er während der französischen Besatzungszeit in Berlin in der Akademie hielt. Bildung und die Entwicklung des höheren, göttlich-moralischen "Ich" des Menschen stehen als Gegenbild zur Entfesselung roher Gewalt (Französische Revolution) und machtpolitischer Interessen (Napoleon). Johann Gottlieb **Fichte**. Sämtliche Werke. Hg. von F.Medicus. Hamburg 1955.

<sup>145</sup> **Briegleb 1962**, S.47; noch 1834 besitzt dieses Schlegelsche Gedankenmodell Gültigkeit, wenn Kierkegaard in seinen Tagebuchaufzeichnungen diesen Gedanken aufgreift:

"Der Grund, warum ich eigentlich nicht sagen kann, daß ich bestimmt die Natur genieße, ist, daß es für meine Reflexion nicht recht aufgehen will, *was* ich genieße. Ein Kunstwerk dagegen kann ich fassen; ich kann - wenn ich so sagen darf - jenen archimedischen Punkt finden, und wenn ich den erst gefunden habe, dann klärt alles sich leicht für mich. Ich kann nun diesen einen großen Gedanken verfolgen und sehen, wie alle Einzelheiten dazu dienen, ihn aufzuhellen. Ich sehe gleichsam des Verfassers ganze Individualität als das Meer, in welchem alles Einzelne sich reflektiert. Der Geist des Verfassers ist mir verwandt, er ist wohl vielleicht mir weit überlegen, aber doch begrenzt wie ich. Die Werke der Gottheit sind mir zu groß; ich muß mich in Einzelheiten verlieren." **Kierkegaard**, Sören: Die Tagebücher 1834-1855. Ausgew. u. übertr. v. T.Haecker. München 1949, S.19.

<sup>146</sup> Vgl. zusammenfassend zu Hegels Bedeutung in der preußischen Kulturgeschichte **Schnabel 1950**, 3, S.4-30; desw. **Heintel**, Peter: Hegel. Der letzte universelle Philosoph. Göttingen/Zürich/Frankfurt 1970, S.99ff.

<sup>147</sup> Vgl. dazu bes. den "Romantischen Textentwurf für das Lehrbuch" und die theoretische Erörterung des "Religiösen Gebäudes" sowie die weiteren romantischen Skripten aus den Lehrbuchmappen. **Peschken 1979**, S.26-37.

Epochen auf den Schultern der älteren. Der Fortschritt der Geschichte wird als Entwicklung zum Höheren, als Hierarchie vergegenwärtigt. Zu der traditionellen Stockwerksfolge der drei Säulenordnungen, die die Schichtung der niederen und höheren Stände als natürliche gottgewollte Hierarchie darstellt, fügt Schinkel die Dimension der Zeit und wendet die Vorstellung so ins Historische."<sup>148</sup> Die von Peschken skizzierte Hierarchisierung der menschlichen Kultur und die damit verbundene Einführung der Dimension von Zeit zur Darstellung des Historischen spielt für die Residenzsystematik aber keine Rolle. Statt durch Hierarchisierung wird hier die gesellschaftliche Progression auf einer planen Ebene dargestellt und verliert dadurch ihren Bezug zur historischen Dimension menschlicher Kulturentwicklung.

Das Gegenüber von geschlossenem System des Zyklus der Natur und offenem System der Progression menschlicher Geschichte, das Schlegel in seiner Philosophie als "Ordnung in der Zeit" und "Abstraktion von der Zeit" entwickelt<sup>149</sup>, determiniert für Schinkels Residenzplan die Differenz zwischen Ansicht und Grundriß. Im Schlegelschen Sinne wird die vordergründige Fassade der Residenz als geschlossenes System erkennbar, das sich zwischen den beiden kompositorischen Rahmenpfeilern der Kirchtürme entwickelt. Teile dieses Systems sind in der Ansicht die Bereiche fürstlicher Privatheit, herrscherlicher Repräsentation und die Verwaltung als Sinnbilder menschlicher Tätigkeit innerhalb des endlichen Naturzyklus.<sup>150</sup> Überschritten werden die formalen Grenzen dieses geschlossenen Systems durch den Theaterbau im Osten der Anlage und den Tempel der Nationalheiligtümer im Westen.

Mit dem Theaterbau, dessen Bühnenprospekt sich zur Natur hin öffnet, wird deren unendlicher Ursprung im Göttlichen metaphorisch anwesend gemacht. Dieser Ursprung in der Unendlichkeit bestimmt das Wesen der Natur und damit die Entwicklung aller menschlichen Kultur, die Teil ihres zyklischen Systems ist. Auch Schinkel hatte diesen Naturbegriff und die Unterscheidung zwischen theoretischer und praktischer Vernunft bereits in seinen frühen Notaten zum Lehrbuch zwischen 1810 und 1815 für seine Arbeit definiert:

"Die Natur als Aufgabe für das Menschenleben im Sehen und Beherrschen, im Erkennen und Gestalten für den Menschen u. dessen Vernunftleben. erstes Wissenschaft, zweites Kunst."<sup>151</sup> Natur und Theater bilden also den Ausgangspunkt aller Kulturentwicklung.

---

<sup>148</sup> **Peschken 1979**, S.37.

<sup>149</sup> Zum geschichtlichen Bewußtsein und der Notwendigkeit von Bildung in Zusammenhang mit Schlegels Zeitbegriff siehe **Briegleb 1962**, S.84ff.

<sup>150</sup> Interessant ist, daß auch die Verwaltung, also der bürokratische Apparat, zu diesem Bereich gehört, denn obwohl sie von bürgerlichen Beamten ausgeführt wurde, repräsentierte sie nicht die gebildete bürgerliche Öffentlichkeit, sondern galt den nichtbeamteten Liberalen als Werkzeug des restaurativ-monarchischen Staates. Vgl. dazu **Nipperdey, Thomas**: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München **1983**, S.335f.

<sup>151</sup> Romantischer Textentwurf für das Lehrbuch( H.II.20-22,24,25), zit.nach **Peschken 1979**, S.26.

Mit der Öffnung der Residenzanlage zur Natur, also der Zuordnung der im Theater versammelten Bevölkerung zur aufgehenden Sonne, erschließt sich aber neben dem philosophischen ebenso ein konkreter politisch - freiheitlicher Kontext, der durch französische Architekturen der Revolutionszeit nachvollziehbar wird. Eine der zentralsten kulturpolitischen Intentionen der Robbespierre - Ära war die flächendeckende Installation von "Heiligen Stätten der Revolution", an deren Orten der Einklang der revolutionären Veränderungen mit der universellen Naturreligion zum Ausdruck kommen sollte. Derartige Kultorte mit sakralem Habitus wurden nicht nur in den Städten, sondern auch in vielen Landgemeinden des nachrevolutionären Frankreichs als Metaphern für die "Evidenz der Vernunft und des Gefühls" und der Macht des "strahlenden Gesetzes" errichtet.<sup>152</sup> Einen wesentlichen Faktor für die Rezeption derartiger Anlagen stellte die Versammlung des Volkes bei Sonnenaufgang dar, um so die Vereinigung von Natur und Vernunft in bürgerlich-revolutionärem Sinn bildhaft zu evozieren.<sup>153</sup> Bereits in der vorrevolutionären Zeit spielten vergleichbare Vorstellungen eine entscheidende Rolle:

"Die Metaphern des über die Finsternis siegenden Lichts, des im Schoße des Todes wiedererwachenden Lebens und der auf ihren Anfang zurückgeführten Welt sind beim Herannahen des Jahres 1789 überall sich aufdrängende Bilder. Es sind einfache Metaphern, zeitlose Antithesen, die jahrhundertlang mit religiösen Werten besetzt waren, denen sich die Epoche aber mit einer leidenschaftlichen Vorliebe zuwenden zu wollen scheint. Nachdem die alte Ordnung durch eine symbolische Reduktion das Aussehen einer finsternen Nacht, einer kosmischen Geißel angenommen hatte, konnte der Kampf gegen sie sich gemäß derselben Symbolsprache den Tagesanbruch als Ziel stecken."<sup>154</sup>

Dieser Faktor darf bei der Frage des Theaters nicht unberücksichtigt bleiben, denn die eindeutige Ausrichtung des Bühnenprospekts auf die aufgehende Sonne stellt eine besondere Qualität dar, die für das Verständnis der gesamten Residenzanlage konstituierend ist.<sup>155</sup>

In unmittelbare Nähe zur Natur, die durch das Amphitheater, den Ort der griechischen Dramatik, als kulturelle Abstraktion in die Architektur des Residenzzusammenhangs dringt, rückt Schinkel die griechische Kunst und Architektur, die durch die beiden rahmenenden Sammlungstholoi des Odeonsflügels als Bild anwesend gemacht werden und eine sowohl bildhafte als auch funktionale Bedeutung erlangen. Sie markieren die Ausgangs-

<sup>152</sup> **Starobinski**, Jean: 1789. Die Embleme der Vernunft. Paderborn/München/Wien/Zürich **1981**, S.40.

<sup>153</sup> Vgl. **Harten 1989** (b), S.101-103; desw. **Sennett**, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin **1995**, S.380.

<sup>154</sup> **Starobinski 1981**, S.40.

<sup>155</sup> Eine noch auf die selbstreflektive Betrachtung des Zuschauers ausgerichtete Bühnenbilddisposition hatte Schinkel bereits anlässlich der Eröffnung des Berliner Schauspielhauses auf dem Gendarmenmarkt am 26.05.1821 entwickelt, in der er auf dem Bühnenprospekt den Ort des Theaters selbst darstellte und damit das Kulturbild des Außenraumes in den Innenraum integrierte. Gleichzeitig stellte die Perspektive den königlichen Blick vom Schloß auf den Gendarmenmarkt dar. Vgl. **Schinkel 1982**, S.115-130. (Siehe Abb.50)

punkte der Entwicklungslinien innerhalb der Südachse und der nördlichen Rotundenachse und übernehmen damit nicht nur eine symbolische, sondern ebenso eine architekturorganisatorische Funktion im Grundriß, wie es beispielsweise mit dem "Saal der Königin" im Entwurf zu einem Palast auf der Akropolis von 1834 der Fall war.<sup>156</sup> ( Abb. 3 a, b )

Die südliche Residenzachse als geschlossenes System einer begrenzten Reihung architektonischer Körper geht damit ebenso vom Ursprung der griechischen Kultur aus, wie die nach Westen hin offene Rotundenachse, die in der architektonischen Steigerung der Antikentholos die Entwicklung der menschlichen Kultur aus den Wurzeln der griechischen Kultur versinnbildlicht. Die beiden Achsen können so mit den antagonistischen Prinzipien Zyklus und Progression, die Schlegel in seinem philosophischen System dargelegt hat, in Analogie gebracht werden.

Der Tempel der Nationalheiligtümer, der folgerichtig ebenfalls außerhalb der geschlossenen Komposition des Mittelfeldes der Ansicht steht, wird zum begleitenden Annex der offenen Systematik des Grundrisses in der Rotundenachse, die im Schlegelschen Sinne als eben diese unendliche Progression der menschlichen Vernunft und Weiterentwicklung des Weltgeists von der griechischen Antike ausgehend zu verstehen ist.

Der Tempel ist im Aufriß der Residenz kompositorisch zwar auf die Erscheinung der Südfassade bezogen, strukturell aber auf die nördliche Rotundenachse, mit deren Wegesystem er direkt verbunden ist.

Interessant ist nun die Tatsache, daß ein grundsätzlich mit der Walhalla Klenzes vergleichbares Modell eines Nationalheiligtums die Erweiterung des Bildausschnitts der Residenzansicht in Richtung auf die utopische Progression im Schlegelschen Sinne vornimmt. Wie bereits dargelegt, fehlt der "Walhalla" der Residenz aber das Hypogaion einer "Halle der Erwartung", in der die Lebenden auf die Aufnahme in den Walhall der Toten warten, eine historische Hierarchisierung erfolgt somit nicht.

Mithin ist nicht der Faktor des Todes, so wie es Klenze ursprünglich vorsah, ausschlaggebend für die Aufnahme in das Heiligtum des Staates, sondern die gegenwärtige Tätigkeit des Individuums in der Achse der Progression.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Reinhard Wegner hat auf die innovative Auffassung des Rundtempels im Akropolis-Entwurf hingewiesen. Das Zitat der Tholos der Arsinoe auf Samothrake erhält eine mechanistische Bedeutung durch die Funktion eines Gelenkes, das verschiedene Bereiche des architektonischen Zusammenhanges verbindet. Der historische Stil als Zitat dient Schinkel, laut Wegner, dazu, " das Moderne verständlich zu machen, indem er als das Vertraute die Brücke für das Neue bildet." Siehe **Wegner**, Reinhard: Tradition und Moderne im Spätwerk Schinkels. In: **Internationales Schinkel Symposium Zittau**. Zittau 1996, S.57-61, hier S.60. Was Wegner nicht berücksichtigt, ist diese technizistische Funktion von Rotunden für neue bürgerliche Bautypen wie die Passagen, als deren Zitat Lösungen wie im Akropolis-Entwurf, aber auch in der Struktur der Residenz zu begreifen sind; auf die entsprechenden Vorbilder aus Paris und London verweist das 3. Kapitel dieser Arbeit.

<sup>157</sup> Interessant ist die Tatsache, daß 1835 die Ausführung der "Halle der Erwartung", angeblich aufgrund einer ironischen Bemerkung des Fürsten Klemens von Metternich, fallengelassen wurde, ebenso wie die Gestaltung der Decke auf Anraten Schinkels 1836 verändert wurde. Schinkel hat sich offenkundig intensiv mit dem Walhalla-Projekt beschäftigt und eigene Ideen entwickelt, die über den preußischen König zu Ludwig nach

Schinkels Tempel der Nationalheiligtümer markiert den westlichen Bildrand des Panoramas der Ansicht, ist also innerhalb der naturzyklischen Auffassung des Gesamtplanes und seiner dominanten Ost - Westachse der untergehenden Sonne zugeordnet, die als Symbol des Lebensabends das Ziel der künftigen Entwicklung darstellt.

Der Grundriß hat gezeigt, daß Schinkel das ost - westliche Achsen - und Wegesystem erweitert und den Architekturzusammenhang mit der Anlage des Tempels und des anschließenden Hippodroms nach Westen hin öffnet. Der Tempel steht somit am Ende einer Entwicklungslinie der einzelnen Residenzbauten und reiht sich an die Achse der Rotunden an, auf die er strukturell Bezug nimmt. Gleichzeitig formuliert er in Einheit mit dem Hippodrom die Öffnung der Anlage nach Westen hin und weist damit auf den noch nicht abgeschlossenen Prozeß der menschlichen Selbstverwirklichung im Sinne des Strebens nach dem unerreichbaren Zustand des Göttlichen, also der Freiheit hin. Insofern ist es auch konsequent, daß das Grabmotiv des Hypogaions, das Klenzes Walhalla prägt, wegfällt, denn den Zugang zur Versammlung bedeutender Persönlichkeiten im Tempel erhält derjenige, der sich in die progressive Entwicklungsrichtung der "Residenzwelt" tätig einreicht, also an der weiteren Entwicklung von Vernunft und menschlicher Vervollkommenung durch die Institutionen der Bildung teilhat. Nicht der Tote als symbolische Personifikation für den endlichen Bereich menschlichen Lebens erhält die Weihen der Staatsgesellschaft im Nationalheiligtum, sondern der aktive, vernunftmäßige Gestalter ihrer weiteren historischen Entwicklung auf ein zukünftiges Ziel hin, derjenige also, der sich nach Schlegel durch Bildung dem Bereich des Unendlichen der Freiheit anzunähern versucht.

War in Klenzes Walhalla die räumliche Isolierung des Heiligtums in der Sphäre der Natur Ausdruck eines regressiven Totenkultus historischer Idealisierung, so zeigt die unmittelbare Nähe von Schinkels Tempel der Nationalheiligtümer zu Stadt und Residenz die Gegenwartsbezogenheit der Programmatik.

Jörg Traeger hat das Wesen der patriotisch-romantischen Nationalheiligtümer der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dahingehend charakterisiert, daß sie bewußt von den Lebensräumen der Städte abgeschieden werden und ihre entlegenen Bauplätze in der Natur eine großräumige Bewegung erforderlich machen: "Kam die Entkleidung von allen praktischen Zwecken hinzu, so ließ sich die Selbstdarstellung des Gewesenen als eines zu Erreichenden und die Vergegenwärtigung von Vergangenheit durch Setzung von Abgeschiedenheit verwirklichen."<sup>158</sup>

---

Bayern gelangten. Schinkels Tempel der Nationalheiligtümer entstand also offenkundig zum gleichen Zeitpunkt, als das ursprüngliche Konzept Klenzes für die Gestaltung des Hypogaions fallengelassen wurde. Vgl. dazu **Nerdinger**, Winfried: *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848*. München **1987**, S.168-171.

<sup>158</sup> **Traeger 1987**, S.15.

Schinkels Residenz ist aber weder in eine ideale Ferne gerückt, noch von allen praktischen Zwecken entkleidet, sondern birgt elementare Funktionen der Bildung in sich, die über das ausschließlich Denkmalhafte hinausgehen. Diese kulturellen Funktionen der künstlichen Bildung und damit der Progression menschlicher Kultur sind aus der Abgeschlossenheit romantischer Isolation in unmittelbare Nähe zur Stadt gerückt und beziehen sich durch den appellativen Charakter der monumentalen Portalanlage ausschließlich und allein auf den Rezipientenkreis der städtischen Gesellschaft in toto. Adam und Eva auf dem Portikus des Vorhofes sind in Einklang mit Schlegels Individuum und seiner Suche nach Vervollkommenung durch Liebe und als Appell an die komplexe Gesellschaft des Staates zu begreifen.<sup>159</sup>

Die Deutung der Residenz als einer realitätsbezogenen Utopie, deren Anspruch sich auf den handelnden Menschen der Gegenwart bezieht, wird dadurch untermauert, daß der Tempel der Nationalheiligtümer die Ost-Westachse nicht besetzt und damit abschließt, sondern sich ihr rechtwinklig angliedert. Die eigentliche bedeutungsvolle Wegachse, die die drei Rotunden miteinander verbindet, erstreckt sich mit dem doppelläufigen Weg, der den Hippodrom im Westen durchstößt, weiter bis an den linken Bildrand und damit gleichsam über die Gegenwart der Residenz hinaus. Der Geschlossenheit der Morgenseite steht also die strukturelle Öffnung der Abendseite über die Bildfläche hinaus entgegen, so daß der in der Architektur sich bewegende und durch Bildung vervollkommnende Mensch den Weg der Progression künstlicher Bildung und damit des Entwickelns praktischer, tätiger Vernunft im Schlegelschen Sinne weiterverfolgen kann und soll.<sup>160</sup>

Der Rezipient, in diesem Fall der studierende Grundrißanalytiker, wird im Bereich der Rotundenachse nicht mit einer in sich geschlossenen Entwicklung ( "antiker Abgeschlossenheit"<sup>161</sup>) konfrontiert, also zum ausschließlichen Bildbetrachter reduziert, sondern soll sich in das Progressionssystem hineinversetzen und "die gemalte Welt in der imaginierten Bewegung eines Wanderers (...) erfahren."<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Mit dem nackten Paar ist nicht sinnliche Liebe als Motor der naturhaften Zyklizität, sondern im philosophischen Sinn das Streben des Individuums nach Vereinigung mit dem Göttlichen, Absoluten, also Selbstverwirklichung des Menschen durch Bildung intendiert.

<sup>160</sup> Interessant ist, daß bereits Wilhelm Petrus Tuckermann 1879 diesen Wegcharakter der Residenzkonzeption sinnbildhaft vergegenwärtigt hat: "Wenn derjenige Weg des akademischen Studiums der Architektur, (...) gewissermaßen mit der Fahrt auf einem Strom verglichen werden kann, von der Quelle bis zur ungeahnten Mündung in das große Meer, so wollte Schinkel (mit der Residenz, d.V.) umgekehrt den jungen Forscher den Weg von der alle Culturen in sich kosmopolitisch(sic!) vereinigenden Gegenwart in das Quellengebiet antiker Abgeschlossenheit hinauf führen(...)." Die Offenheit der Anlage in östlicher Richtung bleibt in dieser metaphorischen Deutung allerdings unbeachtet. Siehe **Tuckermann**, Wilhelm Petrus: Schinkels literarische Tätigkeit. In: **Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin(Hg.): Festreden Schinkel zu Ehren 1846-1980**. Ausgew. u. eingel. von Julius Posener. Berlin 1981, S.213f.

<sup>161</sup> **Tuckermann**, wie Anm. 159.

<sup>162</sup> **Börsch-Supan**, Helmut: Schinkel als Maler. In: **Internationales Karl-Friedrich-Schinkel-Symposium**. Zittau 1996, S.76-97, hier S.80.



Der Prozessionscharakter der Rezeption von Osten nach Westen, der dadurch zum Ausdruck gebracht wird, bestimmte in analoger Weise die Inszenierungen revolutionärer Feste in Paris nach 1789. Von der Bastille als symbolischem Ort des Ausbrechens aus der Zyklizität der Geschichte ausgehend, verliefen die Festumzüge der Annualfeiern zum Westen des Stadtzentrums, wo sie auf dem Marsfeld bei Sonnenuntergang ihren Höhepunkt im kollektiven Eid der Massen auf die Prinzipien der Revolution, also Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, fanden. Diese Staatsakte auf dem Marsfeld, die zunächst die Vereinigung von König und Volk symbolisieren sollten, fanden im Gegenüber zu den metaphorischen Emblemen der Revolution wie dem Altar des Vaterlandes, dem Tempel der gefallenen Märtyrer der Revolution und dem Freiheitsmonument statt.<sup>163</sup>

Die Einbindung der nördlichen Rotundenachse der Residenz in den Zyklus des Tagesablaufes zwischen Sonnenaufgang im Theater und Sonnenuntergang im Bereich der Schloßkirche und des Tempels der Nationalheiligtümer läßt diesen Kontext revolutionärer bürgerlicher Prozessionen naheliegend erscheinen, besonders wenn die Bedeutung der beiden westlichen Architekturen noch weiter zu untersuchen sein wird.

Das Rezipieren der Architektur während der prozessionhaften Bewegung in ihr bestimmt auch den Charakter des geschlossenen Systems der Südfassade, allerdings hier nicht in der tätigen, sondern in der historisch kontemplierenden Dimension menschlicher Kultur und Geschichte. Deshalb sind die Wandflächen der Galerien Träger mythologischer und historischer Bildprogramme, über deren Inhalt allerdings aus dem vorhandenen Material keine Rückschlüsse gezogen werden können. Zu denken sind vermutlich vergleichbare Themenzyklen aus der Mythologie und der homerischen Epik, wie sie Schinkel für das Museum konzipiert hatte.<sup>164</sup> Diese Fresken greifen thematisch wiederum das Verhaftetsein des Menschen im Zyklus der naturhaften Vergänglichkeit auf. Insofern erscheint es konsequent, daß der Südflügel der Residenz mit großen Freskenzyklen ausgestattet sein sollte, damit der Rezipient seine theoretische Vernunft, also sein Wissen vom Werden und Vergehen der Kultur, vervollkommen kann. Somit mag dieser Flügel der Residenz auch als Achse der "Vita contemplativa" bezeichnet werden, im Gegensatz zur nördlichen Rotundenachse der Progression als der einer "Vita activa." Beide Achsen, und darauf sei hier noch einmal dezidiert hingewiesen, gehen vom Bereich der Natur und der Antike im Osten der Anlage aus. Daß ihre Bedeutungen auseinanderbrechen wird aus der Achsverschiebung des Mittleren Weges im sog. Inneren Garten ersichtlich. Er gerät aus der ost - westlichen Achse, das Verhältnis wird disharmonisch, denn der Ost - West - Axialität wird die Nord - Süd - Axialität übergeordnet.

<sup>163</sup> Vgl. **Starobinski 1981**, S.74-81.

<sup>164</sup> Zu Schlegels Vorstellung von neuer Mythologie siehe **Einem**, Herbert von: Caspar David Friedrich. Berlin **1950**, S.17-21.

Der inhaltliche Entwicklungsbogen der progressiven, belehrenden Architekturrezeption der Bildungsinstitutionen in der Nordachse, die ebenfalls im Theater, dem Vermittler zwischen Naturraum und Kulturraum, ihren Ausgang nimmt, erfährt durch die Anlage des Tempels der Nationalheiligtümer seine Öffnung ins Unendliche und damit in den Wirkungsbereich der praktischen Vernunft. In Analogie zu dieser Stellung des Nationaltempels im Grundriß weitet sich die Darstellung des Residenzpanoramas im äußeren linken Bildbereich in eine räumliche Tiefe, die durch das Wegfallen der begrenzenden Berge im Bildhintergrund entsteht. Im Gegensatz zur rechten Bildhälfte, deren Architekturen von den Höhenzügen des Gebirgszuges hinterfangen werden, stehen Schloßkirche und Nationaltempel vor lichtem Himmel als symbolischer Verortung von geistiger Erkenntnis und Bildung und damit tätigen Eingreifens in die Geschichte. Entwickelt sich die Architektur der Residenz im Osten oberhalb eines kargen Taleinschnitts, von dem das Gelände aufsteigt - gleichsam aus dem Urgrund der Natur emporwächst - , so wird der westliche Abschluß durch einen dichten Wald charakterisiert, der unterhalb des Schloßkirchenbereiches ansetzt und zum Plateau des Tempels hin aufsteigt. Die freiheitlich - utopische Symbolik des romantischen Waldes, die besonders für Friedrichs Landschaftsauffassung konstituierend war, aber auch Schinkels Verständnis von Architektur und Natur prägte, erhält damit noch einmal eine unterstützende Aufgabe in der sinnbildlichen Argumentation des Westbezirks, ebenso wie es für die Lichtmetaphorik zutrifft.<sup>165</sup>

Isoliert man diesen westlichen Abschluß der Architekturanlage mit dem Tempel aus dem übrigen Zusammenhang der Darstellung als eigenen Bildbereich, so tritt die antikisierende Architektur des Tempels an die Stelle, die in einem der berühmtesten Gemälde Schinkels, dem "Gotischen Dom am Wasser" ( 1814 ), von der gotischen Architektur einer Kathedrale eingenommen wird.<sup>166</sup> ( Abb. 35 )

### **Tempel der Nationalheiligtümer und "Gotischer Dom am Wasser"**

Überhaupt zeigen sich zwischen dem Gemälde von 1814 und dem Ausschnitt aus der Residenzansicht von 1835 ( Abb. 28 b ) erstaunliche Parallelen im Bildaufbau:

Beide Bildvordergründe werden jeweils von Hafendarstellungen bestimmt, in der Residenz der eines Seehafens mit großen Handelsseglern, im Gemälde von 1814 noch von einem Binnenhafen mit kleinen Lastkähnen. Der geborgenen Sicherheit des Binnenhafens mit seinem regen Treiben der Arbeiter im Vordergrund und den flanierenden Bürgern auf der

<sup>165</sup> Vgl. **Eimer**, Gerhard (Hg.): Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft. Zeugnisse in Wort und Bild interpr. v. G.Eimer. Frankfurt **1975**, S.68ff. Zum Verhältnis von Natur und Architektur bei Schinkel siehe **Kunst 1987**, S.17-41.

<sup>166</sup> Vgl. **Schinkel 1981**, Kat.Nr.176, S.47: "Gotischer Dom am Wasser"(1814), Kopie von Wilhelm Ahlborn nach Schinkel. SMPK Nationalgalerie, Berlin; Erläuterungen S.243-245.

Mole unterhalb der Kirche steht in der Residenz eine wehrhafte Festungsarchitektur entgegen, die die Sicherheit der auf Reede liegenden Vehikel des Handels gewährleistet und damit die materielle Versorgung der Residenz garantiert. Anstelle der mittelalterlichen Bildsäule, die das Tagewerk der Arbeitenden symbolisch segnet, steht auf einer Klippe oberhalb des Residenzhafens der beflaggte Leuchtturm, dessen gläsernes Lichtsignal unschwer mit Schinkels Leuchtturmentwurf für Kap Arkona auf Rügen ( 1825 ) ( Abb.51 ) in Verbindung gebracht werden kann.<sup>167</sup> Über den Hafenszenen jeweils erhöht und räumlich isoliert stehen gotischer Dom zum einen und antiker Tempel zum anderen, beide in scharfer Silhouette gegen den Himmel.

Im Dombild wird der Chorsockel von einem Baumkranz umgeben, der den Bereich der Kathedralarchitektur von der Umgebung der Stadt isoliert, ihn quasi naturhaft aufsockelt und zu einem integralen Bestandteil romantischer Wachstumsauffassung werden läßt.

Der Tempel der Nationalheiligtümer dagegen erhebt sich aus dem umgebenden Geviert einer Ringmauer, die nach innen hin zu einer Stoa ausgeweitet ist. Damit werden Paradies- und Kreuzgangvorstellungen hervorgehoben, wie sie auch schon für den Bereich der Schloßkirche konstitutiv waren. Die antikisierende Architektur des Ortes nationalen Ruhms wächst also gleichsam aus dem gesicherten Hof der Kultur heraus in den Himmel. Dieser Hof wird durch seine umlaufende Stoa, welche sich nur nördlich und südlich in einer doppelten Kolonnade zum Außenraum öffnet, als Ort der Weihe und gleichzeitig der Kommunikation bestimmt.<sup>168</sup>

Die Silhouette des Tempels erscheint vor einem beruhigten Himmel, der nicht mehr von dramatischer Lichtführung und Wolkenchoreographie geprägt wird, wie es noch das hochromantische Gemälde zeigt. Der Tempel der Nationalheiligtümer ist damit inhaltlich also nicht von der politischen Bewegtheit der Zeit der Befreiungskriege her zu verstehen, sondern als beruhigter Ausdruck friedvollen Lebens auf der Grundlage von Handel und Verkehr in der Zukunft.

Interessant ist die analoge kompositorische Verbindung von Bildvorder- und -hintergrund in den jeweiligen Darstellungen durch die Motive des Bildstocks und des Leuchtturms:

Der gotisierende Bildstock, der im Dombild den Löscharbeiten am Hafen und einem in altdeutscher Tracht gekleideten Paar zugeordnet ist, zeigt eine Tabernakelbekrönung mit eingestellten Heiligenfiguren. Damit wird auf die Frömmigkeit der ständisch geordneten Gesellschaft des idealisierten Mittelalters hingewiesen, die Garant des sozialen Lebens und menschlicher Bindung ist.

---

<sup>167</sup> Vgl. **Schinkel 1982**, S.300f., Abb.550.

<sup>168</sup> Ähnliche Wertkategorien hatten bereits die Konzeption der offenen Stoa poikile am Alten Museum in Berlin als Gegenüber der Schloßfassade bestimmt.

Der wehrhafte Leuchtturm der Residenzansicht mit seiner im Vergleich zum Entwurf für Arkona völlig reduzierten, funktionalen Architektur endet dagegen in einer modernen Glas/Eisenarchitektur ohne jeglichen Zierat oder emblematische Verweise im Bauschmuck. Er wird aber durch die angehängte Flagge, die als Analogie zu den Heiligenfiguren an der Bildsäule des Dombildes betrachtet werden kann, ikonographisch definiert.

Diese Flagge, deren heraldische Herkunft nicht zu identifizieren ist, zeigt eine für die Interpretation auffallende Gestaltung:

Auf annähernd quadratischer Grundfläche zeigt sie ein stehendes Kreuz, dessen Schnittstelle unsichtbar ist, da sie von einem Kreis überdeckt wird. Das bedeutet, daß das Zentrum von einem Kreis gebildet wird, an den sich in den Horizontalen und den Vertikalen Kreuzarme anschließen, ein Motiv, das in den Entwürfen Boullées und Durands den demokratischen Aspekt der Architektur verdeutlichte.

Damit erscheint auf der Ebene der Stadt der einzig eindeutige emblematische Verweis, der nicht in direktem Zusammenhang mit der Figuren - und Wappenprogrammatisierung der Residenz steht.

Das Motiv der Flagge ist kongruent mit der Architekturkonzeption der Schloßkirche, die eine analoge Grundrißgestaltung auf gleicher formaler Grundlage der geometrischen Figuren von Quadrat, Kreuz und Kreis aufweist.

Entsteht im Dombild also eine inhaltlich-religiöse Parallele zwischen dem Vordergrund und den Heiligenfiguren des Bildstocks mit der Kathedralidee, so wird sie im Falle der Residenz durch die formale Übereinstimmung der Grundrißfigur der Schloßkirche mit dem Motiv der Flagge erreicht.

Stadt und Schloßkirche werden auf diese Weise in einen Zusammenhang gebracht, der in dem Gemälde "Gotischer Dom am Wasser" durch die stilistische Rezeption gotischer Formen analog hergestellt wird. Dort reflektiert er die enge Verbindung der nationalpatriotischen mit der religiösen gesellschaftlichen Stimmung in Preußen nach dem erfolgreichen Ende der Befreiungskriege gegen die französischen Truppen Napoleons.<sup>169</sup>

Der wehrhafte Leuchtturm der Residenz hingegen ist in Zusammenhang mit dem oben genannten Bedeutungswandel des Tempels der Nationalheiligtümer zu sehen und unterstützt symbolisch die progressive Gesellschaftsauffassung in der nach Westen offenen Anlage der Residenz, indem er Handel und Gewerbe als Grundlagen modernen bürgerlichen Lebens der Zukunft sichert. Mit der Wiederholung des Grundrißmotivs der Schloßkirche in der Emblematisierung der Flagge wird eine demokratisch aufzufassende politische

---

<sup>169</sup> Hannelore Gärtner hat für die Gemälde aus der Zeit zwischen 1810 und 1815 von der "Formierung patriotischer Kräfte (...), der Einstimmung auf einen allgemeinen Idealismus", einem "Höhenflug vaterländischer Gesinnung und demokratischer Hoffnung" gesprochen, der bei Schinkel durch den engen Kontakt zu Arnim, Brentano und Fichte sowie Humboldt, Arndt und Görres zu begründen sei. Siehe **Gärtner**, Hannelore: Karl Friedrich Schinkels Beitrag zur romantischen Malerei. In: **Schinkel- Zwischen Klassizismus und Romantik**. Greifswald 1982 (3. Greifswalder Romantik-Konferenz), S.8.

Symbolform aufgegriffen, auf deren Bedeutung bei der Analyse der Schloßkirche noch näher einzugehen ist.

Betrachtet man die Problematik der Erschließung, erscheint zwischen den beiden Bildern eine Diskrepanz hinsichtlich des Weges, der zu den Idealarchitekturen hinführt:

Obwohl der bildkompositorische Aufbau in den Darstellungen nahezu identisch ist und die formalen Verbindungsglieder zwischen den Bildvordergründen und den -hintergründen in Form des Bildstockes und des Leuchtturms grundsätzlich miteinander vergleichbar sind, zeigt der Ausschnitt aus dem Residenzpanorama einen wesentlichen Unterschied. Zwischen Seehafen und Tempel der Nationalheiligtümer ist keine direkte Weganbindung mehr zu erkennen, wie sie im Dombild mit der monumentalen Treppenanlage zu Füßen der Kathedrale noch gegeben ist.

Der Weg zum Nationalheiligtum der Residenz erfolgt ausschließlich über die zentrale Portalanlage, die eine Rezeption des gesamten Architekturzusammenhangs und seines, sich sukzessive steigernden Aufbaus in der Achse von Ost nach West voraussetzt.

Dieser Unterschied zu einem der Schlüsselwerke aus Schinkels hochromantischer Zeit zwischen 1810 und 1815 macht deutlich, daß die Gewichtung auf der Rezeption des gesamten Architekturzusammenhangs im Sinne eines didaktischen Programms liegt, das auf dem Plateau der Residenz Bildung und Kultur als wesentlichste Medien gesellschaftlicher Progression im bürgerlichen Verständnis der Romantik kompiliert.

Die gesamte Residenz ist völlig aus dem Zusammenhang der Stadt herausgehoben, und selbst in der mit Klenzes Walhalla vergleichbaren Konzeption eines Nationaldenkmals erscheint keine direkte und unmittelbare räumliche Beziehung zur Stadt in Form eines sichtbaren Weges. Damit ist ein formaler Faktor in die Analyse einzubeziehen, den Traeger als konstituierend für den Denkmalsgedanken des 19. Jahrhunderts bezeichnet hat. In der Distanz zur Stadt, die durch die entfernte Lage der Denkmäler in der freien Natur erreicht wird, sieht er die Vergegenwärtigung von Vergangenheit als eines zu erreichenden Ideals.<sup>170</sup>

Wenn aber nun in Schinkels Residenz zum einen das direkte Gegenüber der Residenz zur Stadt gesetzt ist und der Gedanke eines Nationaldenkmals in das Architekturprogramm integriert wird, stellt sich die Frage, ob die Residenz als Ausdruck der romantischen Schwärmerei des preußischen Kronprinzen für die Vergangenheit historischer Epochen zu werten ist, oder ob nicht vielmehr die Ausweitung des Denkmalsgedankens zu einer

---

<sup>170</sup> **Traeger 1987**, S.15; Traeger weist im Verlauf seiner Untersuchung weiter darauf hin, daß das bayerische "Königreich der Kunst" das "Königreich der Konstitution" widerspiegele, in dem der Monarch Garant des gesellschaftlichen Fortschritts ist, und begründet dies mit dem Engagement des Kronprinzen Ludwig für die Verfassung von 1815; Ludwig nutzt die gesellschaftliche Stimmung für die Entwicklung seines öffentlichen ikonographischen Programms und macht sich die politische Veränderung zunutze, um als Mittlerfigur der konstitutionellen Gesellschaft zu erscheinen; vgl. S.226-230.

Idealstadtanlage und die Orientierung auf die progressive Rezeption des Entwicklungsgedankens im Sinne eines utopischen Entwurfes zu verstehen ist. Denn nicht die kontemplative Isolation einer Eremitage in der Sphäre natürlicher Abgeschiedenheit, sondern die harte Konfrontation der beiden Bildbereiche Residenz und Stadt bestimmt die topographische Lage und damit die Nähe zum Bereich der Gegenwart, als welcher die, im Unterschied zur Residenz, bevölkerte Situation vor dem Portal zu begreifen ist.

Ikongraphisch besteht eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen dem Gemälde "Gotischer Dom am Wasser" und dem westlichen Abschnitt der Residenzansicht in der Definition der beiden zentralen Architekturen durch das zugehörige Programm monumentaler Skulpturen. Im Dombild wird der Weg des Aufstieges zur Kathedrale durch das in einer Wandnische eingestellte Kruzifix im Sinne einer Kreuzwegstation interpretiert. Diesem Symbol mittelalterlicher Demut und Frömmigkeit steht die kolossale Victoria des Nationaltempels gegenüber. Sie thront auf einem Sockel oberhalb der südlichen Eingangsloggia und wird von weiteren geflügelten Siegesgöttinnen auf dem Mauergesims der Umfriedung des Tempels begleitet. Die Plansituation läßt keine Rückschlüsse auf ihr nördliches Pendant zu, das auf die Residenzachsensystematik bezogen ist.

Das Skulpturenprogramm des südlichen Giebelfrieses zeigt im Zentrum eine Kampfszene mit Gefallenen, eine Löwenfigur, Pferde und weitere, nicht eindeutig zu bestimmende Menschengruppen. Goerd Peschken hat in seiner Untersuchung darauf hingewiesen, daß die Figurenprogrammatische im Einklang mit der des Portalbereiches auf den Kampf gegen die Naturgewalten und deren Nutzbarmachung für die menschliche Gesellschaft hinweist.<sup>171</sup> Das Thema des Kampfes erhält seiner Meinung nach dadurch nicht nur eine militärische, sondern auch eine ökonomische Bedeutung, die den Zugang zum Nationalheiligtum nicht nur staatlichen und militärischen Repräsentanten des Volkes vorbehält.

Diese Einschätzung unterstützt die dargelegte Interpretation des Seehafens und des Leuchtturmes als Ausdruck eines ökonomischen Schwerpunktes in der bildlichen Argumentation des Tempelbezirks.

Die Akroteriefiguren der Giebelfassade zeigen einen Wagenlenker auf der rechten Seite und dessen gestürztes Pendant auf der linken. Über beiden Symbolträgern von Erfolg und Mißerfolg thront als Mittelakroter eine sitzende männliche Figur mit Zepter in der Rechten. Dieser Herrscher, der im Bildaufbau über der Victorienfigur steht, entscheidet somit über den weiteren Verlauf der Geschichte, nicht das abstrakte Symbol der antiken Göttin. Er ist als sinnbildliche Darstellung des idealen Fürsten der Residenz selbst zu verstehen, von dessen Regentschaft und Einvernehmen mit dem Volk das Wohl des Staates abhängig ist. Der ideale Fürst entscheidet also über Erfolg oder Nicht-Erfolg jener gesellschaftlichen

---

<sup>171</sup> Peschken 1979, S.161.

Kräfte, die den ökonomischen und politischen Sieg in den Tempel des Staates tragen sollen, nicht den militärischen. Denn nicht das allegorische Abstraktum einer Victoria steht als Idee an oberster Stelle des hierarchischen Bildaufbaus, so wie es analog im Dombild die Idee des Christentums tat, sondern der Fürst selbst als tätiges Individuum und Personifikation eines progressiven Staatsbegriffs.

Diese Figurenprogrammatisierung verdeutlicht also noch einmal mehr den Unterschied zur Auffassung des zwanzig Jahre älteren Dombildes aus der Zeit der Befreiungskriege. Nicht religiöse Bindung des Volkes und göttlicher Segen, sondern herrscherliche Entscheidung bestimmt den positiven Fortgang der gesellschaftlichen Entwicklung in ökonomischer und politischer Hinsicht, denn hier werden Handel und nationale Ehre als Bildeinheit zusammengeführt, wie im romantischen Dombild noch religiöse und patriotische Symbolik. Das Staatsbild ist dadurch eindeutiger geworden und hat sich in eine konkretere und zeitgemäßere Symbolik für die Zeit nach 1830 gewandelt, die weit von Klenzes Walhalla und ihrem National- und Reichsgedanken entfernt ist. Deren skulpturaler Bauschmuck zeigte ein noch wesentlich der politischen Tradition der Befreiungskriege verhaftetes Bildprogramm mit Darstellungen der germanischen Mythologie, Szenen aus der Völkerwanderung, dem Sieg der Germanen über die Römer und Motiven aus den Befreiungskriegen.<sup>172</sup>

Bei Schinkels Residenzheiligtum konzentriert sich der Skulpturenschmuck ausschließlich auf die Kulturfindung des Menschen und die für die Politik des Staatswesens entscheidende Rolle des Herrschers.

Schinkel räumt dem Regenten damit eine staatstragende Rolle ein, die über positive oder negative Entwicklung der Zukunft entscheidet, denn das Motiv des Thronenden ist nicht Bestandteil der Figurensymbolik des Thronsaales in der Mitte des geschlossenen Systems der südlichen Residenzachse, sondern steht an der westlichen Flanke als Bestandteil der nördlichen Progressionsachse, also der zukünftigen Entwicklung zugeordnet.

Mit dieser Art der Darstellung kommt ein öffentlicher Anspruch an den Staatsgedanken zum Ausdruck, der vom Regenten politische Entscheidungen für die Zukunft abverlangt.

Im Jahr 1835 ist das nicht ohne die politische Situation in Europa nach der Julirevolution von 1830 zu verstehen, denn von Seiten bürgerlich-liberaler Reformpolitiker entsteht ein enormer Handlungsdruck auf die Fürsten, der seine ersten Erfolge in den süddeutschen Verfassungen seit 1830 zeitigt.<sup>173</sup> Mit der Julirevolution hatte sich der passive Charakter der politischen Stimmung in Deutschland wieder entscheidend in Richtung von Forderungen nach realen Veränderungen gewandelt, und der ausschließliche Primat des Geistigen und Kulturellen, der die restaurativen Jahre bürgerlicher Assimilation in Preußen nach dem Ende der Befreiungskriege geprägt hatte, verlor an Eindeutigkeit. Das bürgerliche Leitbild von Geist und Politik, also von Kultur als Feld politischer Aktivität im Gegensatz zur

---

<sup>172</sup> Vgl. **Nerdinger 1987**, S.169.

<sup>173</sup> Vgl. **Nipperdey 1983**, S.366ff.

gefürchteten Revolution, wich einer Stimmung, die in Kreisen der Liberalen wieder an die Traditionen des deutschen Jakobinertums anknüpfte und auf Verbesserung der Realpolitik im Sinne einer konstitutionellen Verfassung ausgerichtet war.<sup>174</sup>

Konservative Theorien, die die mittelalterliche Einheit von Thron und Altar in zeitgenössischer Ausprägung idealisierten, verloren an Gewicht zugunsten eines, in Frankreich vorgelebten kapitalistischen Wirtschaftssystems, das unter der konstitutionellen Regierung Louis-Philippes der bürgerlichen Elite zu neuem politischen Einfluß verhalf.

Dem Fürsten kommt in diesem liberalen Politikverständnis die Rolle des Verändernden zu, so wie sie bereits Kant formuliert hatte: Für ihn ist die Monarchie die beste Chance, einen Wechsel von despotischer Herrschermacht zu gewaltenteilig-repräsentativer Verfassung, zur Republik zu erreichen, weil im monarchischen Prinzip im Gegensatz zur Demokratie bereits die Repräsentation angelegt sei. Als wichtigstes politisches Ziel der liberalen Staatsrechtler gilt der zukünftige Ausgleich von Bürgerfreiheit und staatlicher Ordnung im Rahmen einer gewaltenteilig-repräsentativen Verfassung. Republik dient zur Legitimierung der Konstitutionellen Monarchie, Motor der Veränderung sind Reformen.<sup>175</sup> Die Verfassung, die Friedrich Wilhelm III. nach dem Ende der Befreiungskriege versprochen hatte, stand 1835 in Preußen noch immer aus.

So erklärt sich auch die Abwendung Schinkels von einem gotischen Kathedralbegriff, wie er ihn noch 1815 in seinem Bild darstellte. Anstelle des romantisch-konservativen Bildprogramms ist in analoger Auffassung der ionische Pseudodipteros getreten, der von einer auf realpolitische Entwicklungen zielenden Bildprogrammatik geprägt wird, die die ausschließliche Rolle der Kultur zurückdrängt und die Herrscherfigur dominierend werden läßt.

Gerade der Auftraggeber, Kronprinz Friedrich Wilhelm, tendierte politisch aber, noch konsequenter als sein Vater, in die entgegengesetzte Richtung des religiösen Legitimismus, der durch seinen engen Kontakt zu wesentlichen Vertretern des religiösen Konservatismus wie Bunsen und seinem Erzieher Johann Peter Friedrich Ancillon zu einem extremen Ultra-Royalismus mutierte.<sup>176</sup> Die Geschwister des preußischen Kronprinzen, Charlotte und Wilhelm, sahen darin einen der entscheidenden Wegbereiter für den Popularitätsgewinn der konstitutionellen Idee und die Gefährdung des legitimistischen Prinzips. Auch Karl August Varnhagen von Ense ( 1785 - 1858 ), der sich in den Jahren nach 1830 als politischer Journalist verstärkt mit der Frage des französischen Saint - Simonismus auseinandersetzte, nahm diese angespannte gesellschaftliche Stimmung in Preußen wahr. In einem Brief an Heinrich Heine nach Paris schrieb er 1832: "Ich sehe mit großen Besorgnissen einer

<sup>174</sup> Siehe **Faber**, Karl-Georg: Politisches Denken in der Restaurationszeit. In: **Berding**, Helmut/**Ullmann**, Hans-Peter (Hgg.): Deutschland zwischen Revolution und Restauration. Königstein/Düsseldorf **1981**, S.258ff.

<sup>175</sup> Vgl. **Reinalter**, Helmut (Hg.): Lexikon zu Demokratie und Liberalismus 1750-1848/49. Frankfurt **1993**, S.269ff.

<sup>176</sup> Vgl. **Faber** **1981**, S.264f. **Blasius** **1992**, S.79-83.



sturmvollen Zukunft entgegen, wo vieles untergehen wird, was uns bisher lieb sein mußte. Die Auflösung der Dinge in Deutschland nimmt täglich zu, und die Maßregeln, die man gegen den Feind verkehrt, kommen gerade diesem zugute. Was soll daraus werden?"<sup>177</sup> Bei aller Sympathie für die französischen Entwicklungen, die er in verschiedenen Zeitungsartikeln und Kommentaren äußert, befürchtet Varnhagen damit, wie alle liberalen Intellektuellen in Preußen, die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch revolutionäre Gewalt und macht die repressive Politik gegenüber der Opposition dafür verantwortlich.

Die religiös - politischen Vorstellungen des Kronprinzen und Friedrich Wilhelms III. politische Maximen eines restaurativen Legitimismus, welche die Situation in Preußen seit der Gründung des Deutschen Bundes 1815 noch immer beherrschten, kommen dagegen weder in Schinkels Schloßkirche noch in seiner Auffassung eines Nationaldenkmals zum Ausdruck.

Vielmehr läßt die Nähe des Tempels der Nationalheiligtümer zum Seehafen, also dem Ort internationalen Handels, die bürgerliche Prägung der Anlage deutlich werden, denn Ausweitung der Handelsbeziehungen über die kleinstaatlichen Grenzen hinaus und eine repräsentative Verfassung im Sinne einer konstitutionellen Monarchie stellen die Eckpfeiler der bürgerlichen Oppositionsforderungen der Zeit dar. Im Tempel der Nationalheiligtümer werden diese beiden politischen Ziele zu einer bildhaften Synthese unter dem Deckmantel eines Nationaldenkmals mit konventionellem Erscheinungsbild zusammengefaßt. Die Lage des Denkmals am westlichen Rand der Residenzanlage erscheint insofern nicht als inkonsequent, sondern als folgerichtig, wenn sie dem Bereich einer idealen Zukunft zugeordnet wird.<sup>178</sup>

#### 4. Residenzansicht und Stilproblematik

Interessant ist vor diesem Hintergrund in gleichem Maße die Frage nach den in der Residenzansicht versammelten historischen Stilen, denn die zyklische Entwicklungsrichtung von Ost nach West spiegelt sich auch in Schinkels Gebrauch der Architekturformen wider:

Das Theater ( Abb. 19 ) als Beginn dieser Bedeutungsachse zeigt eine streng funktionale, technizistische Aufrißsystematik, die bei sparsamstem Dekor die einzelnen funktionalen Bereiche der Theaterarchitektur klar akzentuiert. Die reduzierte und fast gleichförmige

<sup>173</sup> Greiling, Werner (Hg.): Karl August Varnhagen von Ense. Kommentare zum Zeitgeschehen 1813-1858. Leipzig 1984, S.101f.

<sup>178</sup> Klenzes Walhalla bezog sich in ihrer topographischen Situation dagegen auf die aufgehende Sonne als Symbol des Regierungsantritts Ludwig I.; entsprechend wurde diese Ikonographie auch in den meisten Darstellungen der Walhalla wiedergegeben, um so der konstitutionellen Thematik einen bildhaften Ausdruck zu verleihen. Ludwig, als Stifter der Verfassung, wollte sich damit selbst idealisieren. Vgl. Träger 1987, S.230.

Fassadengestaltung erinnert weniger an Schinkels Planungen zu Theatern und anderen Kulturinstitutionen als an Zweckbauten wie die Berliner Packhofanlagen auf dem Gelände der heutigen Museumsinsel oder das Gebäude der Bauakademie. Jegliches Dekor, das gemeinhin zur Nobilitierung der Bauaufgabe eingesetzt wurde, ist zugunsten der Eindeutigkeit einzelner Kompartimente des Baukörpers eliminiert.

Grundsätzlich stimmt die Gestaltung der Fassade mit dem Speichergebäude des Packhofes überein, das nach Schinkels Entwurf von 1829 - 1832 errichtet wurde.<sup>179</sup> ( Abb. 52 ) Bei gleicher rundbogiger Durchfensterung, die auf geschoßteilenden, umlaufenden Gesimsen ansetzt, wird der kompositorische Akzent des Packhofes durch die Rahmung der Fensterbögen und das leichte Auskragen dieser auf Kämpferhöhe erreicht. Die fünfgeschossigen Fassaden des Kubus erhalten ihre formale Begrenzung durch die pilasterhafte Akzentuierung der Gebäudeecken, die aber ebenfalls unter das umlaufende Gesimssystem untergeordnet sind.

Eine derartige Fassadengliederung durch Verwendung einer Kolossalordnung an den Gebäudeecken ist im Theater der Residenz bereits völlig aufgegeben. Sie erscheint auch nicht als gleichförmig umlaufende Pilasterrahmung der einzelnen Fensterachsen wie an der Bauakademie oder in den Entwürfen für ein Bibliotheksgebäude. ( Abb. 53 ) Die Neuartigkeit der Theaterfassade besteht in der konsequenten Durchführung der Aufrißsystematik und der damit verbundenen Eingliederung aller Rundbogenöffnungen in das horizontale Gliederungssystem aus Geschoß - und Kämpfergesimsen.<sup>180</sup> Peschken bringt das Theater in Zusammenhang mit Schinkels Entwürfen für das Hamburger Theater und das Projekt von Heinrich Hübsch für Karlsruhe und attestiert "gänzlich sachliche Außenarchitektur ohne alle klassische Attitüde", die nicht von einem "Musentempel" sprechen lasse.<sup>181</sup> In der Tat vollzieht Schinkel mit der Fassade des Residenztheaters die völlige Reduktion des Dekors auf ein Minimum, die weniger an die antike Aufrißsystematik des römischen Kolosseums als an die vielgeschmähte englische Industriearchitektur denken läßt, deren kalte Ingenieurkunst er in seinen Tagebuchaufzeichnungen erwähnt.<sup>182</sup>

Somit entspricht das Theater der funktionalsten Architekturauffassung der gesamten Anlage und macht insofern Sinn, als es den Beginn der Entwicklungslinie der Residenzbauten markiert. Es ist durch seine Öffnung des Bühnenprospekts unmittelbar mit der Natur in Einklang gebracht und steht symbolisch für die Suche nach Ursprünglichkeit in der

<sup>179</sup> Vgl. **Schinkel 1982**, S.107f.,Abb.188.

<sup>180</sup> Einzig aus dieser Systematik ausgespart bleiben die Mezzaninfenster der Treppentürme und die Obergeschosse der Garderobenflügel.

<sup>181</sup> **Peschken 1979**, S.158. Zu Heinrich Hübschs Karlsruher Theater siehe **Lange 1985**, S.144ff.

<sup>182</sup> Vgl. Karl Friedrich **Schinkel**. Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826. Hg. u. komm. von Gottfried Riemann. Berlin **1986**, S.243-246. Schinkel nimmt aber nicht ausschließlich die ästhetischen Aspekte der industriellen Revolution wahr, sondern erkennt auch die Situation der Arbeiter, die 16 Std. täglich arbeiten, ohne entsprechend entlohnt zu werden; Schinkels Eintrag zu den englischen Fabriken stellt eines der überstrapaziertesten Zitate in der Forschung dar, an dem regelmäßig sein Skeptizismus gegenüber der wirtschaftlichen Entwicklung verifiziert wird.

Kunst und die Wurzeln menschlicher Kultur. Die Reduktion des Dekorums auf ein minimales Ausmaß konzentriert das Gebäude auf seine Funktion als wichtigste Institution der bürgerlichen Kunstvermittlung und negiert jegliche Form höfischen Selbstdarstellungsanspruchs.

Indem Schinkel in der Aufrißsystematik des Theaters funktionale Architekturen des Handels und der Gewerbeförderung zitiert, macht er darüber hinaus die wirtschaftliche Dominanz des bürgerlichen Einflußbereiches am Ursprung der Entwicklungslinie der Residenzbauten deutlich.

Die an das Theater anschließende Scheinfassade des Uhrturms und der dahinterliegenden Reithalle erinnert in ihrer Aufrißsystematik an Leo von Klenzes Überlegungen zur systematischen Typenbildung im Kirchenbau, die er 1822 in erster und 1834 in zweiter Auflage unter dem Titel "Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus" herausgegeben hatte. Ziel dieser Publikation war die Gleichschaltung aller Kirchenbauvorhaben zugunsten eines ikonographischen Programms der bayerischen Königsfamilie, mit dem sie ihren umfassenden religiösen und politischen Anspruch artikulieren wollte, um die sog. Einheit von Thron und Altar als Leitbild des politischen Selbstverständnisses darzustellen und festzuschreiben.<sup>183</sup> Klenzes Hauptziele richteten sich auf eine basilikale Raumauffassung, die den einfachen Saalbau mit einschloß, die Vermeidung von Kapellenanbauten und den obligatorischen Turm an der Vorderfront.

Stilistisch lag der Hauptakzent auf antikisierender und Rundbogenarchitektur. Der Blick auf ein Beispiel aus Klenzes illustrierenden Kupfern zeigt die Nähe zum Uhrturm der Schinkelschen Residenz und dessen Proportionsverhältnis zur Reithalle. ( Abb. 54 ) Es liegt nahe, daß Schinkel durch die Neuauflage von Klenzes Werk zur Ansicht der Scheinkirchenfassade aus Uhrturm und Reithalle inspiriert wurde; aber im Falle der Residenz handelt es sich letztlich um einen Pferdestall und nicht um eine im höfischen Sinn definierte Ikonographie einer Typenkirche.<sup>184</sup> Die Intentionen einer königlichen Bauherrschaft, wie die Wittelsbacher sie verfolgten, würden damit vollkommen ad absurdum geführt, und überhaupt scheint es, als wollte Schinkel in der Form eines kleinen ironischen Seitenhiebes Kritik an der Kulturpolitik Münchens üben, dessen maßgebliche Persönlichkeiten ihn in der Frage um das Akropolis-Projekt nicht sehr wohlwollend behandelt hatten. Mit Klenze hatte er sich zwar über die Ablehnung seines Entwurfes verständigt und eingeräumt, daß eine Realisierung des Schlosses auf den Antiken der Akropolis zwar ein schwieriges Unterneh-

---

<sup>183</sup> Vgl. zu den dynastischen Einflüssen auf Klenzes Reformwerk **Schickel**, Gabriele: Typisierung von Stilwahl im Sakralbau. In: **Nerdinger 1987**, S.54-67.

<sup>184</sup> Vgl. Tafel X aus Klenzes "Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus". In: **Nerdinger 1987**, Abb. S.59; desw. **Reidel**, Hermann: Anmerkungen zur "Architectur des christlichen Cultus" bei Klenze und Schinkel. Anspruch und Wirklichkeit. In: **Klassizismus**. Epoche und Probleme. Festschrift Forssman. Hildesheim/Zürich/New York **1987**, S.363-545.

men sei, allein die Ablehnung hat ihn getroffen, wie auch Margarethe Kühn bezüglich Schinkels Antwortbrief an Klenze vom 20. November 1834 vermutet.<sup>185</sup>

Die Fassade der Villa des Fürsten ( Abb. 10 a, 55 ) stellt eine freie Adaption italienischer Architekturen der Renaissance dar und variiert das Thema des Stadtpalastes, also des Fürsten innerhalb der Öffentlichkeit einer städtischen Gesellschaft und nicht in der Abgeschlossenheit der *Villeggiatura* italienischer Patrizier des 16. Jahrhunderts. Gerade das stellt die Besonderheit der Fürstenwohnung dar: Über einem schweren Sockelgeschoß mit drei rundbogigen Öffnungen teilt ein vorkragendes Gesims die Fassade und leitet zur reichen, filigraneren Gestaltung der Fassade des Obergeschosses und des Mezzanins über. An der Fassade entwickelt Schinkel die größte Variationsbreite emblematischer und ikonographischer Verweise, die das politische Programm des starken und weisen Fürsten dokumentieren sollen.<sup>186</sup> Er übernimmt damit eine Fassadensystematik, die nichts mit der Theorie der italienischen Villenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts gemeinsam hat oder auf Plinius' Schilderungen des *Tusculum* und *Laurentinum* verweist, sondern eher an den *Palazzi Medici* ( Abb. 56 ) und *Pitti* in Florenz orientiert ist. Die Fürstenwohnung erinnert zwar, vom Grundriß her betrachtet, eindeutig an eine antike *Villa suburbana*, nicht aber in ihrer Aufrißsystematik; der ländlichen Privatheit im Inneren steht die städtische Öffentlichkeit des Äußeren und seiner skulpturalen Argumentation gegenüber. Damit wird der Bereich der fürstlichen Wohnung in erster Linie von repräsentativen Anforderungen und weniger von funktionalen bestimmt. In dem Maße, indem er in die Privatheit einer Villenarchitektur zurückgedrängt wird, bestimmt nur noch die Repräsentation der aufwendigen Fassade den Einfluß des Herrschers, der damit zu einem Bildbestandteil des politischen Modells gemacht wird.

Der Vergleich mit den seit 1833 entstandenen Rekonstruktionsversuchen Schinkels zu den Pliniusvillen zeigt die Differenzen in der Fassadenauffassung. Spiegelte sich in den Ansichten dieser Projekte die variationsreiche Grundrißsystematik wider und führte zu einer architektonischen Landschaft unterschiedlichster Baukörper, so verschwindet das Motiv der antiken *Villa* in der Fürstenwohnung vollkommen hinter der vereinheitlichenden, blockartigen Darstellung. Auch beide fürstlichen Wohnungen als kompositorische Einheit zusammengefaßt zeigen keines der Kriterien, wie zum Beispiel das Ausgreifen des Villenzusammenhangs auf die Landschaft, die noch Schinkels Idealrekonstruktionen der Villen bestimmt hatten.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Siehe zur Entstehungsgeschichte des Schinkelschen Entwurfes für Athen **Kühn 1989**, S.3-41. Dort der betreffende Antwortbrief Schinkels an Klenze S.34f.

<sup>186</sup> Zur Programmatik vgl. **Peschken 1979**, S.156/157.

<sup>187</sup> Vgl. **Schinkel 1982**, S.348-353, Abb.627-634.

Kriterien der *Villeggiatura*, wie sie Bentmann und Müller<sup>188</sup> herausgearbeitet haben und wie sie auch auf Schinkels Versuche in dieser Richtung zutreffen, prägen dagegen die Ansicht der Fürstenresidenz insgesamt: erhöhte und würdige Lage, prospekthafter Blick über die Landschaft, bewußter Kontrast zur Stadt, Möglichkeiten zur körperlichen Ertüchtigung etc. Was Bentmann und Müller weiter hervorheben, ist die wehrhafte Sprache der äußeren Erscheinung, die keine realen Verteidigungsansprüche mehr zu erfüllen hat, sondern lediglich noch den ideologischen Anspruch auf die Macht dokumentiert. Die "negative Utopie" des Mittelalters dient als "architecture parlante", um aus der befestigten Anlage eines "Kastells" eine "Residenzvilla" im Sinne eines Herrschaftsmonuments zu machen.<sup>189</sup> Doch dieser wehrhafte Charakter, die Abgeschlossenheit der Villa gegen ihre Umwelt im Sinne eines militärischen Autonomiebereiches, trifft auf Schinkels Residenz nicht zu. Wehrhaftigkeit wird im Portalbereich durch die öffentliche Feierlichkeit des Säulenvorhofes ( Abb. 13 ) ersetzt, Geschlossenheit nach außen und Öffnung nach innen werden gerade in der Haupteingangsachse umgekehrt, denn insbesondere hier tritt eine öffentliche Architektursprache zutage, die Innenraumwerte nach außen transferiert und die Fassade des Thron- und Festsaales mit Säulengängen eines Atriums flankiert. ( Abb. 9 ) Diese Art der architektonischen Öffnung in die umgebende Landschaft strebte Schinkel mit seinen unmittelbar vorangegangenen Villenrekonstruktionen seit 1833 an.<sup>190</sup>

Hinsichtlich der Frage des Stiles erscheint der Baukörper des Thronsaales deshalb ebenfalls inhomogen, denn hier verbindet Schinkel Innenraumauffassung mit Fassadenstrukturen, Architekturmotive ländlicher Privatheit mit städtischer Repräsentationsarchitektur und damit architektonische Elemente heterogenster Herkunft.

Die Öffnung der flankierenden Flügel zu Seiten der Thronsaalfront erinnert an klassische Anlagen der italienischen *Villeggiatura*: die Anbindung subalternen Seitengebäude an die Villa durch offene Flügelbauten ist z.B. vergleichbar mit Andrea Palladios Villa Barbaro/Maser ( 1557 - 1558 ), noch eindeutiger aber die Anbindung von Hauptbau und Nebengebäuden durch umlaufende Säulenstellungen bis an die Flucht der Vorderseiten mit der Villa Angarano ( 1548 ) ( Abb. 57 ), ebenfalls von Palladio.<sup>191</sup> In dieser Art der Öffnung der Residenz zur Landschaft werden somit prominente Architekturen zitiert, die in der Mitte der streng symmetrischen Anlage die Architektur des "Padrone", also die Darstellung des

<sup>188</sup> **Bentmann, Reinhard/Müller, Michael:** Die Villa als Herrschaftsarchitektur. 2.erw. Auflage. Frankfurt **1981**, S.95ff.

<sup>189</sup> **Bentmann/Müller 1981**, S.108f.

<sup>190</sup> Traeger hat für die Aktivitäten des bayerischen Kronprinzen dieses "Prinzip der Öffentlichkeit" durch die Grenzaufhebung von Innen und Außen mit dem Anspruch auf gesellschaftliche Einheit begründet; er sieht in der "Durchdringung des Außenraums mit Interieurmonumentalität", beispielsweise in den Planungen für die Freskierung der Hofgartenarkaden, den Königsbau der Residenz und die Ludwigskirche in München, eine "logische Ergänzung zur entgegengesetzt wirkenden Panoramastruktur" der Walhalla. Vgl. **Traeger 1987**, S.37/38.

<sup>191</sup> Siehe dazu **Puppi, Lionello:** Andrea Palladio. Stuttgart **1977**, S.262, 281f.

weltlichen Herrschers vermuten ließen. Statt dessen bietet die Fassade des Thron- und Festsaaes aber eine dem völlig entgegenstehende ikonographische Programmatik, die weder bürgerliche noch aristokratische Würdeformeln rezipiert. Geht man davon aus, daß die Residenz für einen Fürsten, also einen aristokratischen Auftraggeber konzipiert ist, läge es nahe, eine reine antikisierende Architekturform zu erwarten, die den stilistischen Höhepunkt der Gesamtansicht formulieren und damit dem Anspruch auf größte höfische Repräsentativität entsprechen würde. Statt dessen entwickelt Schinkel aber das Fassadensystem einer Kirchenarchitektur, die ebenfalls an klassischen Vorbildern Palladios orientiert ist und weder einen Thron- noch einen Festsaal hinter sich vermuten läßt. Gestaffelte Giebel, wie sie Schinkel mit der Fernansicht der Thronsaalfassade entwickelt, sind auf Palladios Entwürfe für Venedig und Bologna zurückzuführen. Die Kirchen S. Giorgio Maggiore ( 1565 ) und Il Redentore ( 1576 - 77 ) ( Abb. 58 a, b ) in Venedig<sup>192</sup> zeigen eine grundsätzlich vergleichbare Fassadengestaltung, wobei die letztere ebenso das basilikale Raumgefüge in der Fassadenansicht negiert wie Schinkels Thronsaal. Statt der Durchdringung mehrerer Aufrißeinheiten in der Wandfläche setzt Schinkel der Kirchenfassade seines Thronsaales eine Säulenvorhalle vor, die an die räumlich gestaffelte Fassadenauffassung mit vorgelagertem Portikus in Palladios Entwürfen für S. Petronio in Bologna ( 1572 - 1579 ) ( Abb. 59 ) erinnert.<sup>193</sup>

Damit verbindet er zwei Hauptaussagen der palladianischen Vorbilder: zum einen die Kohärenz der auf Fernsicht angelegten Fassaden der Wallfahrtskirchen in Venedig und zum anderen die Öffnung der Fassade von Bologna zum öffentlichen Raum des Stadtplatzes. Die eindeutigste Übereinstimmung des Thronsaals, nicht nur in der Fassadensystematik, sondern auch der Raumauffassung, ergibt sich aber zur Kirche Il Redentore in Venedig, die als städtische Votivkirche während einer Pestepidemie 1576 geplant wurde. Noch heute ist sie einmal im Jahr Ziel einer innerstädtischen Prozession, die von der Stadt über den Giudecca - Kanal übersetzt und in der Erlöserkirche der Überwindung städtischer Bedrohungen gedenkt. Bereits Goethe zog Il Redentore S. Giorgio vor, lobte die Klarheit der Fassade und ihre Überwindung des basilikalen Systems zugunsten einer Tempelauffassung im Sinne der Antike.<sup>194</sup> Die Lage der Kirche in unmittelbarer Nähe zum Wasser ist mit der Spiegelmotivik der Residenzansicht grundsätzlich vergleichbar und scheint direkten Einfluß auf Schinkels Konzeption der Thronsaalfassade und den Charakter der Residenzanlage als eines innerstädtischen Wallfahrtszieles genommen zu haben.<sup>195</sup>

<sup>192</sup> Puppi 1977, S.176ff., 306ff., 221ff., 331ff.

<sup>193</sup> Puppi 1977, S.324f., Abb.301.

<sup>194</sup> Tagebucheintragung von der ersten italienischen Reise, Venedig am 3. Oktober 1786. In: **Goethes Werke**. Festaussgabe. Bd.17, Leipzig 1926, S.98f.

<sup>195</sup> Bezüglich der Innenraumauffassung werden Parallelen in der Gestaltung des Vierungsbereiches zwischen Thronsaal und Palladios Redentore-Kirche deutlich, die die Betonung der Inneren Kolonnade betreffen. Siehe dazu das folgende Kapitel.

In stilistischer Hinsicht stellt der Thron- und Festsaal also eine Rezeption der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts dar und zeigt nicht die Eindeutigkeit einer antikisierenden Tempelfront, wie sie für die prominenteste Architektur der gesamten Residenzansicht aus höfischer Sicht zu erwarten wäre. Statt dessen wird der Profanbau der herrscherlichen Repräsentation sakralisiert und erscheint als Kirchenarchitektur.

Dieser Paradigmenwechsel ist vor dem Hintergrund der Architekturpraxis der Französischen Revolution und der Umwidmung zahlreicher historischer Baudenkmäler zugunsten eines neuen Nationalbegriffs zu betrachten.<sup>196</sup> Gleichzeitig wird der Herrscher der Residenz durch das Venedig-Zitat aber auch mit dem "Erlöser", also mit Christus als Beschützer der Stadt vor Bedrohung gleichgesetzt, einer Bedrohung, die nicht militärisch von außen kommt, sondern eine innere darstellt. Die Redentore-Kirche ist auf Initiative der Kommune infolgedessen auch als innerstädtische Wallfahrtskirche konzipiert. Die spiegelbildhafte Gegenüberstellung von Stadt und Residenz macht daher diesen Kontext sinnfällig.

Dem Faktor der Sakralisierung von Staatsrepräsentation steht auf der anderen Seite die Profanierung der Religion entgegen. Nicht nur im Grundriß, sondern auch in der Ansicht unterscheidet sich die Schloßkirche (Abb.25,36) entscheidend vom mittelalterlich geprägten Kathedraltypus der Schinkelschen Gemälde aus den Jahren zwischen 1810 und 1820. Sie stellt also keine gotische Architektur im Sinne der Rezeption historischer Vorbilder dar, sondern reflektiert die reduzierte Formsprache des Klassizismus und seine geometrische Auffassung von Baukörpern. Die Fassade der Schloßkirche entwickelt keine vielgestaltige Architektursilhouette im Sinne einer Aufgipfelung, sondern reduziert sich auf eine vollkommen homogene Gestaltung des zylindrischen Körpers, in der die Stilelemente der Gotik lediglich noch als Versatzstücke fungieren, aber keinerlei Anspruch auf historische Authentizität mehr erheben. Auch das flache Dach entspricht vollkommen den klassizistischen Proportionsverhältnissen und zeigt kaum noch Nähe zu den Kuppellösungen in den Dombildern. In vollkommenem Einklang mit der reduzierten Architektursprache der Schloßkirche steht die nüchterne Kasernenarchitektur des Verwaltungsflügels.

Am Ende der auch stilistisch zu begreifenden Entwicklungsrichtung der Residenzansicht steht der Tempel der Nationalheiligtümer ( Abb. 28 a, b ), der, wie bereits dargelegt, die Öffnung des architektonischen Zusammenhangs in eine ideale Zukunft flankiert.

Hier nun erscheint die eindeutigste Orientierung an Vorbildern aus historischen Epochen. Der Tempel zeigt eine klassische Aufrißsystematik, die auf antike Beispiele Bezug nimmt. Im Gegensatz zum Funktionalismus des Theaters, zum Thronsaal und seiner verunklärten Typologie oder zur klassizistisch aufgefaßten Gotik der Schloßkirche stellt der Tempel der Nationalheiligtümer den größten Anspruch auf stilistische Authentizität in der Resi-

<sup>196</sup> Siehe dazu ebenfalls die ausführlichen Erläuterungen in Kapitel 3.

denzanlage dar. Der Bereich der Zukunft ist architekturikonographisch damit klassisch definiert, während die antikisierenden Portiken der übrigen Residenzgebäude nur als Dekor in Erscheinung treten und sich unter die jeweilige Bauaufgabe und deren eigene Formensprache unterordnen. Damit tritt eine Wertung der historischen Epochen zutage, die auch die Frage nach dem Stil für die Walhalla Klenzes bei Regensburg und die Festschreibung des antiken Peripteraltempels bestimmt hatte. Die Auffassung vom Ursprung der Bildung und Kultur in der griechischen Antike, die bereits Schlegels Philosophie von Kreislauf und Progression in der Entwicklung des Weltgeistes prägte, schließt sich damit also in der Ansicht dem geschlossenen System der Südfassade an und akzentuiert sie damit noch einmal bildhaft:

Schinkels Tempel der Nationalheiligtümer ordnet sich weder einer "barocken" Gewichtung mit zentralisierender Komposition unter, noch steht er ebenbürtig neben den übrigen Gebäuden der Residenz im Sinne einer "romantischen Gleichordnung", wie Beenken es formulierte.<sup>197</sup> Er bildet den Endpunkt einer Entwicklung der Stile, die über den eigentlichen Zusammenhang der Residenz hinausgeht und in die Zukunft weist. Fortgesetzt aber wird die Hauptbedeutungsachse der Residenz, die sich in der sukzessiven Steigerung des Rotundengedankens äußert, durch den an die Schloßkirche anschließenden Hippodrom und sein doppelläufiges Wegesystem. ( vgl. Abb. 1 ) Der Tempel der Nationalheiligtümer bleibt außerhalb dieser Richtungsachse und zeigt, daß auch Schinkels Begriff von einer nationalen Entwicklung nicht mehr in romantischen Bildrezeptionen des Mittelalters mit seinen national-patriotischen Stimmungswerten oder der Antike kulminiert.

Hatte Schinkel zwar Entwürfe zum Walhalla - Wettbewerb in gotischem Stil beigetragen, die an sein Gemälde "Gotischer Dom am Wasser" denken lassen, so wird der gleiche Ort des Ruhmestempels der Nation in der Residenzansicht nun von einem Tempel mit ionischer Säulenordnung besetzt. Die antike Architekturform der Walhalla hatte sich auch bei Schinkel durchgesetzt, aber sie formuliert ausschließlich eine stilistische Wertung des Fortschritts durch die als architektonische Würdeformel anwesend gemachte Antike.<sup>198</sup> Der symbolische Herrscher auf dem Mittelakroter des Tempels entscheidet über erfolglose und erfolgreiche Zukunft, aber er besetzt ausschließlich einen repräsentativen Bereich. Die

---

<sup>197</sup> **Beenken**, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München **1944**, S.19.

<sup>198</sup> Schinkel mißt, der Theorie der Zeit entsprechend, der Kunst, insbesondere den antiken und vaterländischen Bauwerken für den gesellschaftlichen Fortschritt einer Bildung und Wissen akkumulierenden bürgerlichen Elite enorme Bedeutung bei: "Die gesamtgesellschaftliche Absicht, die hinter einer solchen Konzeption steht, ist es, politisches Handeln an der Idee kultureller Selbstverwirklichung zu orientieren.(...) Wie Fichte und Hegel glaubte auch Schinkel (...) an die Gegenwärtigkeit des Ideals, dessen Form (beispielsweise die des historischen Bauwerks) zugleich Botschaft einer Erneuerung der Menschheit im Geist der Alten sein sollte." Siehe **Neumann**, Frank Günter: Von der vorromantischen Geschichte der Kunst zur Denkmalpflege und die neuartige Gegenwart des Vergangenen in Schinkels Denkmalkonzeption für Preußen zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1637-1815/19). In: **Internationales Schinkel Symposium**. Zittau **1996**, S.98-107.



eigentliche Entwicklungsrichtung des Fortschritts vollzieht sich mit der Rotundenachse und der gotisch-modernen Schloßkirche, die Bestandteile eines neuartigen Begriffes von Ökonomie, Verkehr und Stadt sind.

Der Tempel der Nationalheiligtümer stellt also nicht mehr den Zielpunkt einer Wallfahrt des Staates dar, wie es Klenze vorschwebte, sondern an seiner ausschließlich repräsentativen Funktion geht man vorbei, erfährt Anerkennung und erhält staatliche Auszeichnung durch den monarchischen Repräsentanten des Staates, der nicht mehr Mittelpunkt der Architekturkomposition oder Zielpunkt einer axialen Entwicklungsrichtung ist, sondern ausschließlich zur symbolischen Randfigur an einem Weg in die Idealität zukünftiger gesellschaftlicher Progression geworden ist.<sup>199</sup>

Schinkels Tempel entspricht damit der Einschätzung von zeitgenössischen Monarchen, die Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik formulierte:

"Ebenso sind die Monarchen unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich konkrete Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstrakter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung feststehender Einrichtungen. Die wichtigsten Regentenhandlungen haben die Monarchen unserer Zeit aus den Händen gegeben; (...) und wenn ihnen auch in betreff auf alle diese Beziehungen die letzte, oberste Entscheidung zukommt, so gehört doch der eigentliche Inhalt der Beschlüsse im Ganzen weniger der Individualität ihres Willens an, als er bereits für sich selber feststeht, so daß die Spitze des eigenen subjektiven monarchischen Willens in Rücksicht auf das Allgemeine und Öffentliche nur formeller Art ist."<sup>200</sup>

## Die beiden Achsensysteme und ihre Konvergenzen

Die Konvergenzen zwischen der Rotundenachse, als Entwicklungsprogramm gesellschaftlichen Fortschritts, und der Südachse der Residenz, die die nördliche interpretierend begleitet, unterstreichen diesen Progressionsgedanken, den der Fürst als Institut der Staatsrepräsentation nur noch symbolisch begleitet:

Der antike Rundtempel am Anfang der nördlichen Rotundenachse erscheint auch in der Ansicht der Residenz spiegelbildlich als Tholos der Kupferstichsammlungen. Stellvertretend symbolisieren die beiden Rundtempel damit die Herkunft beider Achsen, der geschlos-

<sup>199</sup> Diese Konzeption unterscheidet das Nationalheiligtum der Residenz beispielsweise entscheidend von Friedrich Wilhelms Planungen für eine Triumphstraße in Sanssouci und das abschließende Denkmal für Friedrich II.; 1838 entwarf Schinkel eine Tempelarchitektur auf Substruktionen, die sich direkt axial auf Schloß Sanssouci beziehen sollte und damit den dynastischen Ansprüchen des Auftraggebers entsprach. Die Form des Monuments entsprach dem Gillyschen Typus und den Walhalla-Entwürfen Carl Haller von Hallersteins von 1815 als Grabtempel. Vgl. **Schinkel 1982**, S.366-368, Abb.654. Zur Triumphstraße siehe **Zuchold**, Gerd-H.: Die Triumphstraße König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen in Potsdam. Das Triumphtor. Berlin **1994**.

<sup>200</sup> **Hegel**, Georg Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. In: Hegel. Theorie-Werkausgabe, Bd.13, Frankfurt **1970**, S.253f.

senen und der offenen, aus der griechischen Antike, die aus der Natur über die räumliche Vermittlung des Odeonsgebäudes für musikalische Aufführungen, quasi als Abbild kosmischer Harmonie, in den Bereich der Kultur gerückt ist.<sup>201</sup>

Die Fassaden der fürstlichen Wohnungen mit ihrer Bezugnahme auf italienische Stadtpalastarchitekturen stehen den eingeschossigen Rundbogenarchitekturen der Kunstsammlungen und dem Portikus des Inneren Gartens gegenüber, die Peschken als in technischer Hinsicht modernste hervorhebt.<sup>202</sup> ( Abb. 60 )

Gleichzeitig bezeichnet er sie aber als "Dekoratum des Absolutismus"<sup>203</sup>, ohne zu bemerken, daß die Moderne dem fürstlichen Blick in einem ganz anderen strukturellen Achsensystem als Bild gegenübergestellt wird: Der Fürst, der im geschlossenen System der Südachse lokalisiert ist, blickt auf das Bild der "Moderne", die im Rahmen der Kunstsammlungen den Beginn der Achse der gesellschaftlichen Progression formuliert und den Primat der Bildung für die Entwicklung der praktischen Vernunft zum Ausdruck bringt. Der Fürst, der mit seinen Wohnräumen dem Bereich der theoretischen Vernunft, versinnbildlicht durch die mythologischen und historischen Freskenzyklen, zugeordnet ist, erfährt die Modernität der Räume zunächst als Bild, dessen Sinnhaftigkeit er sich unterstellen muß, um an der Progression der gesellschaftlichen Kräfte teilhaben zu können. Die Position des Odeons und die bereits analysierte Achsenverrückung des Hauptweges des Inneren Gartens verdeutlichen noch einmal mehr das disharmonische Verhältnis zwischen fürstlicher und gesellschaftlicher Realität, das in den beiden Achsensystemen nachvollziehbar wird und den Bereich des Fürsten deutlich von der Nordachse trennt.

Mit dem Kirchenaufriß des Thronsaales, also dem architektonischen Raum, der erneut die Konvergenz zwischen Südachse und Rotundenachse herstellt, artikuliert sich in der Residenzansicht bereits die sakralisierte Bedeutung des Rotunden - Monuments, in dem der Thron des Fürsten steht.

---

<sup>201</sup> Der Theorie der Zeit entsprechend fungiert in Schinkels Residenzentwurf die Musik als Ausdruck von Harmonie und Ordnung und ist unmittelbar dem Bereich der Natur durch die Nähe zum Theater zugeordnet. Theater und Odeon formulieren somit die Genese des doppelachsigen Systems der Residenzanlagen aus dem Bereich der göttlichen Harmonie, der sich die Antike in Form der beiden Tholoi zuordnet und damit die Ausgangspunkte der parallelen Achsen definiert. Im Rahmen der zyklischen Auffassung des Gesamtplanes steht also die Musik stellvertretend am Scheidepunkt zwischen dem geschlossenen und dem offenen System, deutet also das Verlassen des Bereiches der naturhaft-göttlichen Harmonie an. Zu dieser Bedeutung der Musik in Schinkels Werk und der Einbindung seiner Gedanken in die zeitgenössische Philosophie vgl. den ausgezeichneten und für diesen Zusammenhang immens wichtigen Aufsatz von **Börsch-Supan**, Eva: Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 34, 1971, S.257-295.

<sup>202</sup> "So geht die Architektur entsprechend den Sammlungen darin in moderne Formen über, ähnlich der historistischen Museumsarchitektur der kommenden Generationen, aber doch insofern bedeutender als diese, weil die Kontinuität bis zu den fortschrittlichsten Architekturleistungen der eigenen Zeit (offene Metalldeckenkonstruktionen, d.V.) gewahrt bleibt." **Peschken 1979**, S.158. Die technische Modernität dieses Teils der Kunstsammlungen und ihr architektonischer Zitatcharakter ist Gegenstand des letzten Kapitels dieser Arbeit.

<sup>203</sup> **Peschken 1979**, S.158.

Die Rotunde markiert den Punkt, an dem der Fürst seinen Platz in der Progression der Nordachse einnehmen kann, nachdem er seinen Weg durch die Institute der praktischen Vernunft, also die Kunstsammlungen der nördlichen Achse, genommen hat. Sakralität und Denkmalcharakter artikulieren somit den Berührungspunkt der beiden Achsen und determinieren die Funktion des Herrschers.

Der modernistischen Auffassung der gotischen Schloßkirchenarchitektur, die die Fortentwicklung der Rotundenachse definiert, entspricht der funktionale Kasernenstil des Verwaltungsflügels, dessen Aufrißsystematik sich aber noch in den Koordinaten barocker Symmetrie und der Typologie der Schloßarchitektur entwickelt und damit dem "demokratischen" Modell des Rundbaus bildhaft gegenübergestellt ist. Somit stehen sich auch an dieser Stelle des Planes zwei antagonistische Traditionslinien gegenüber, die sich gegenseitig antithetisch interpretierend begleiten.

Wurde in der laufenden Untersuchung deutlich, daß Schinkel zwei verschiedene axiale Struktursysteme in der Residenz angelegt hat, die sich mit Schlegels Begriffen des Kreislaufs der natürlichen Bildung und der Progression der künstlichen Bildung und ihrem gemeinsamen Bezug auf die Kultur der griechischen Antike in Analogie bringen lassen, so ist interessant, an welchem architektonischen Platz in der Residenzsystematik diese beiden Strukturen zusammentreffen. Denn auch Schlegel bewegte die Frage, an welchem Punkt die beiden Systeme der theoretischen Vernunft - also der natürlichen Bildung - und der praktischen Vernunft - also der künstlichen Bildung - in Einklang gebracht werden können. Er kommt in seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen zu dem Ergebnis, daß diese Vereinigung der beiden antagonistischen Systeme, also des Kreislaufs und der Progression, nur in der Gegenwart möglich sei.<sup>204</sup> Mit seinen Überlegungen geht er über Fichtes Dualismus der beiden gegensätzlichen Systeme hinaus, indem er eine bereits stattgefunde Vereinigung im Göttlichen, also in der Natur, die in Schinkels Residenzzusammenhang durch Theater und Odeon anwesend gemacht wird, voraussetzt. Die Wiedervereinigung der beiden Antagonismen kann nur im Bereich der geschichtlichen Progression erreicht werden, tritt also aus der Philosophie in die "Naturgeschichte und Freyheitsgeschichte" der Gegenwart.<sup>205</sup>

Bezeichnenderweise sind nun diese Denkmodelle als Reflex der Französischen Revolution entstanden, welche einen entscheidenden Schritt in der geschichtlichen Entwicklung vorgeführt hatte und die Möglichkeit eines Ausbrechens aus der naturhaften Zyklichkeit menschlicher Existenz in absolutistischem Sinne nahelegte.

---

<sup>204</sup> Siehe dazu **Dierkes**, Hans: Literaturgeschichte als Kritik. Tübingen **1980**, S.47ff.

<sup>205</sup> **Dierkes 1980**, S.55.

Auch Schinkel greift diesen Gedanken in seinem Entwurf zur Einleitung des Residenzprojektes deutlich auf, wenn er als Motivation für das Projekt die historische Progression thematisiert:

"In der Kunst Historisches daß nicht Copie aus der Geschichte seye vielmehr immer etwas ganz neues aus dem eine Folge erwächst; ein Fortgang der Geschichte, jedes Kunstwerk der Anfang neuer Geschichte."<sup>206</sup>

Betrachtet man nun Schinkels Grundriß der Residenz dahingehend weiter, so wird deutlich, daß die beiden Achsen, die er parallel zueinander entwickelt, nämlich die endliche der südlichen Gebäudegruppen und die unendliche nördliche der Rotunden, an zwei Punkten miteinander verbunden sind, nachdem sie sich aus der östlichen Rahmung durch die Antikentempel der Kunstsammlungen ("Für den Künstler giebt es nur eine Periode der Offenbarung die der Griechen")<sup>207</sup>, aus dem Naturzusammenhang des Theaters und dem harmonisierenden Einflußbereich der Musik herausgelöst haben.

Die zentralste und räumlich eindeutigste Verbindung der beiden parallelen Achsensysteme wird durch den Baukörper des Thron - und Festsaales markiert ( Abb. 8 ), in dessen Zentrum die monumentalisierte Rotunde den Standort des Herrscherthrones im Zusammenhang der nördlichen Achse definiert.

Der Thronsaal besetzt im Rahmen der skizzierten zyklischen Anlage, die mit dem Lauf der Tageszeiten vergleichbar ist, also den mittleren Bereich, den des tätigen erwachsenen Menschen, der zwischen Kindheit - Morgen - und Alter - Abend - steht. Diese Position, die dem Zenit der Sonne entspricht, definiert symbolisch also den Bereich, der als Ort der Gegenwart des handelnden Menschen begriffen werden kann.

In diesem "Hauptlocal" sind Volk und Fürst am engsten zusammengebracht und aus dem System der Galerien und Passagen durch einen sakralisierten Raum herausgelöst. Sowohl die Öffentlichkeit des Staates als auch der Fürst müssen sich in den Saal begeben, um dort "öffentliche Feste und Feierlichkeiten"<sup>208</sup> zu zelebrieren. Der Fürst nähert sich der Thronsaalrotunde von seiner Privatwohnung aus durch den Inneren Garten und die "Große Bildersammlung" ( also lt. Peschken die modernste Architektur ) und gelangt über einen bedeckten Gang direkt östlich in das Querhaus des Thronsaales. Er nähert sich also gewissermaßen dem "Kirchenraum" als ein Mitglied des "Kapitels".

In gleicher Weise wird der Weg westlich an den Thron herangeführt: Hier ist es die Öffentlichkeit der städtischen Gesellschaft, die mit ihren Droschken in den Circus zwischen Thronsaal und Kirche eingefahren ist, um an den Zeremonien teilzunehmen. Die städtische und damit staatliche Öffentlichkeit kann aber ebenso direkt über die Treppenaufgänge vor dem Peristyl heraufsteigen und in das Langhaus des Thronsaales eintreten bzw. aus der

---

<sup>206</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.148; Interpunktion und Orthographie der Quelle entsprechend.

<sup>207</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.148.

<sup>208</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.153.

Ferne durch die verglasten Interkolumnien "die Wirkung der großen Rotunde in dem Kreuz des Saales"<sup>209</sup> optisch als Bild wahrnehmen.

Damit werden drei verschiedene Erschließungsmöglichkeiten des Thronsaales entwickelt, die darauf hindeuten, daß demzufolge auch drei verschiedene gesellschaftliche Gruppen an den Feierlichkeiten des Staates teilnehmen. Fürst und Volk sind dabei durch die architektonischen Vorgaben klar definiert, so daß zu fragen bleibt, wie die dritte Rezipientengruppe zu verstehen ist, die direkten westlichen Zugang zur Thronsaalrotunde hat und damit in der optischen Wahrnehmung des Volkes zu einer bildlichen Einheit mit dem Fürsten in der Rotunde verschmilzt.

## 5. Die Funktion der Schloßkirche

Wenn bereits mehrfach von einem Progressionsgedanken gesprochen wurde, der in der sukzessiven Steigerung des Rotundenmotives in der nördlichen Gebäudeachse ablesbar wird, so ist es notwendig, den Bau der Schloßkirche als letzten Koordinatenpunkt auf dieser Achse in seinem Verhältnis zum Thronsaal näher zu betrachten. ( Abb. 1, 25 )

Wie bereits dargelegt, verhält sich die Schloßkirche zum Thronsaal grundsätzlich wie eine Kapelle zur Kirche. Sie ist dem Chorbereich des vermeintlichen Kirchenraumes zugeordnet und kann im traditionellen Verständnis als Sakristei aufgefaßt werden, die dem Bischof bzw. dem Kapitel vorbehalten ist, welche stellvertretend für den Klerus die Zeremonien im Kirchenraum vorbereiten.

Die Schloßkirche als Kapellenarchitektur im konventionellen Sinn zu begreifen, verbietet zum einen aber ihre räumliche Isolierung durch den Campo santo, zum anderen ihre monumentale Größe, die jene der Thronsaalrotunde weit überschreitet. Ebenso ist sie auch wesentlich größer als die Gebäude der Kunstsammlungen, die dem Thronsaal in analoger Weise auf der nördlichen Achse zugeordnet sind.

Der Interpretation als Kapelle im Sinne einer Schloßkirche steht ein weiterer Unterschied in der räumlichen Disposition des Grundrisses entgegen, denn zwischen Thronsaal und Schloßkirche siedelt Schinkel den Hippodrom der Remisen an, der den Zweck erfüllen soll, das "Halten der Wagen in bedecktem Raume" zu ermöglichen. Damit schiebt sich ein öffentlicher Verkehrsbereich in das "intime" Verhältnis zwischen "Kirche" und "Kapelle" ein, der nicht mit traditionellen Sakralarchitekturen in Verbindung gebracht werden kann.

Statt dessen steht der Privatheit einer Kapellenfunktion im Sinne einer Schloßkirche die direkte Anbindung des Hippodroms an den Fahrweg entgegen, der von der Stadt zur

---

<sup>209</sup> Schinkel in seiner Erläuterung zum Residenzplan. zit. nach **Peschken 1979**, S.153; Schinkel spricht von "ahnden" und definiert damit die Rezeption als eine zunächst optische.

Residenz hinaufführt.<sup>210</sup> Der Hippodrom ist also nicht für ein exklusives Publikum innerhalb der Residenzgesellschaft bestimmt, sondern bildet einen öffentlichen Eingangsbereich sowohl für die Schloßkirche als auch den Thronsaal.

Der reinen verkehrstechnischen Funktion eines Hippodroms als Wagenhaltepunkt an dieser Stelle eine solche Gewichtung zu geben, widerspricht die Tatsache, daß auch im Osten der Residenz ein großer Marstallbereich angesiedelt ist, der in unmittelbarer Nähe des Portals zum inneren Garten, also dem Bereich der fürstlichen Wohnungen, liegt.

Man kann eher davon ausgehen, daß zwei verschiedene Hauptrezipientengruppen der Residenz und insbesondere der Schloßkirche und des Thronsaales damit auch ihren jeweils eigenen Zutrittsbereich zugewiesen bekommen. Der Hippodrom ist aufgrund seiner beträchtlichen Größe und seiner formalen Grundstruktur als symbolische Architektur zu verstehen, die über eine ausschließlich utilitäre Funktion hinausgeht, da sie nicht die Typologie von Marställen reflektiert, sondern auf eine eminent symbolische Form rekurriert. Es stellt sich also die Frage, warum der zwischen Schloßkirche und Thronsaal vermittelnde Architekturkörper der Wagnervorfahrt eine so exponierte Stellung im Planganzen beansprucht, wenn die Schloßkirche ausschließlich auf ihre Funktion für den Fürsten und die höfische Gesellschaft beschränkt wäre. Es ist weiter zu fragen, ob die Schloßkirche wirklich nur als Ausdruck des Gottesgnadentums zu verstehen ist, wie Goerd Peschken es in seinem Kommentar zum Residenzprojekt formuliert hat, oder ob sich nicht noch weitere kontextuelle Bezüge erschließen lassen, die über diesen religiösen Aspekt hinausweisen.

Wie bereits angedeutet wurde, nimmt Schinkel mit seiner Residenz umfangreich auf französische Architekturen der Revolutionszeit Bezug, die besonders die Konzeption des Residenzportales beeinflußt haben. Diesen soll im Verlauf der Untersuchung noch im einzelnen nachgegangen werden. Aber auch die Typologie der Schloßkirche bringt architektonische Überlegungen zum Ausdruck, die gerade von der französischen Architekturtheorie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts entwickelt worden sind und umfassenden Niederschlag in Schinkels Arbeit gefunden haben.

Nationale Monumente, wie Boullée, Ledoux und Durand sie begriffen, zeigten eine auffallende Reduzierung des Baukörpers auf geometrische Grundmuster wie Quadrat und Kreis, mit denen philosophisch-rationalistische Überlegungen einhergingen, die bereits die Architekturtheorie der Renaissance beschäftigt hatten.

Das Motiv des Kreises als Ausdruck eines Gleichheitsanspruches und Symbol des Universums spielte besonders in den kulturellen Bauwerken der Revolutionsarchitektur eine

---

<sup>210</sup> Damit ist eine räumliche Disposition gegeben, die entscheidend von traditionellen Residenzsituationen abweicht, da der direkte Kontext zwischen herrscherlichen Räumen und Kapelle, der einen Großteil historischer Schloßanlagen bestimmte, gestört ist.

entscheidende Rolle, auf deren Bedeutung die weitere Untersuchung noch zu sprechen kommt.<sup>211</sup>

Bereits in seinen frühen theoretischen Überlegungen zum Lehrbuch aus der hochromantischen Zeit ( 1810 - 1815 ) hatte sich Schinkel bei der Behandlung des Themas eines "Religiösen Gebäudes" ( Abb. 37 ) mit dem Typus der Rundkirche auseinandergesetzt und die Form entsprechend in ein kunstphilosophisches Programm integriert, das die Entwicklung der gesellschaftlichen Verhältnisse reflektierte und in dem das "religiöse Gebäude" den "Eindruck einer unendlich mannigfaltigen ewig fort sich zu vereinigen strebenden Natur machen" solle. Im idealen Rundbau des "Religiösen Gebäudes", so Schinkel, soll "Gott dargestellt werden Dies ist nicht anders möglich als durch das Universum."<sup>212</sup>

Thomas Nipperdey hat diese Bedeutung für die gotischen Nationalarchitekturen nach 1815 wie folgt charakterisiert: "Der Bau erhebt sich zum Unendlichen, er repräsentiert und symbolisiert die Richtung auf das Unendliche und dieses selbst."<sup>213</sup>

Für die Betrachtung der Residenzkirche ist zunächst das Verhältnis interessant, das sie zu den übrigen Funktionseinheiten des Architekturzusammenhangs herstellt.

### **Bernard Poyets "Assemblée Nationale"**

Erhellend ist bezüglich der Systematik der einzelnen Architekturen ein Vergleich mit dem "Plan général" ( Abb. 61 ) des französischen Architekten Bernard Poyet, den er 1790 für Paris entwickelte, um den politischen Errungenschaften der revolutionären Ereignisse einen adäquaten architektonischen Ausdruck in der Machtzentrale des absolutistischen Frankreich zu geben.<sup>214</sup>

Poyet, der 1742 in Dijon geboren wurde und 1824 in Paris starb, war Schüler des Architekten Charles de Wailly und neben den führenden Theoretikern der sog. Revolutionsarchitektur einer der wenigen Architekten in Frankreich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, die weniger durch ihre theoretischen Arbeiten als durch ihre Baupraxis hervortraten. Erste Privataufträge erhielt er seit 1777 von Mitgliedern des Hofes und der Familie Orléans. Nach der Revolution, an der er begeistert teilnahm, machte er Entwürfe und übernahm die Bauleitung als Baumeister der Stadt Paris, des Herzogs von Orléans, des Innenministeriums und der Deputiertenkammer. Internationale Beachtung fand seine

---

<sup>211</sup> In diesem Zusammenhang sei noch einmal daran erinnert, daß der ursprüngliche Gedanke, die Walhalla bei Regensburg als Rundtempel zu errichten, vom Auftraggeber wegen seines revolutionären Charakters fallengelassen wurde. Vgl. **Nerdinger 1987**, S.168ff.

<sup>212</sup> **Peschken 1979**, S.32, Interpunktion und Orthographie der Quelle entsprechend.

<sup>213</sup> **Nipperdey**, Thomas: Kirchen als Nationaldenkmal. Die Pläne von 1815. In: **Grisebach/Renger(Hgg.)**: Festschrift für Otto von Simson zum 65.Geburtstag. Berlin **1977**, S.412-431.

<sup>214</sup> **Harten 1989 (b)**, Abb.85: "Plan général des Terrains et Batiments entre la rivière et la rue S.Honoré, depuis le Pont Neuf, jusqu'aux Champs Élysées avec un Projet indiqué par Poyet, Paris 1790" (Paris, Bibliothèque Nationale).

Umgestaltung des Bourbonen-Palastes an der Place de la Concorde in Paris zu den "Chambres des Deputés", die er in den Jahren 1806/07 mit einem Portikus im Sinne der napoleonischen Repräsentation nobilitierte und damit auf den Platz und den Weihetempel der Madeleine bezog.<sup>215</sup>

Sein Plan für die Umgestaltung des Gebietes zwischen Louvre und Champs-Élysées entstand im Jahr 1790, also während des Zeitraumes von 1789 bis 1793, in dem Frankreich offiziell noch von dem konstitutionellen König Ludwig XVI. regiert wurde. Der Zug der Marktfrauen nach Versailles am 5. Oktober 1789 hatte zur Folge, daß König, Hof und Nationalversammlung in den Tuileries-Palast nach Paris gezwungen wurden, um unter der Kontrolle der revolutionären Kräfte zu bleiben.<sup>216</sup>

Aufgabe eines Architektenwettbewerbes war es somit, für die gesetzgebende Nationalversammlung der "Constituante" den Bau eines Versammlungsorts zu entwickeln, der die neuartige politische Situation zum Ausdruck bringen und der Gleichheit von Volk und König symbolisch Rechnung tragen mußte.

Bernard Poyet siedelte in seinem Plan die Nationalversammlung innerhalb des Louvres an, in dessen unmittelbarer Umgebung sich auch zur Zeit der Revolution alle wichtigen politischen Institutionen, wie beispielsweise das Palais Royal als Sitz des Hauses Orléans, die verschiedenen politischen Klubs der gemäßigten Feuillants, der radikalen Cordeliers und der Jakobiner unter Robespierre und Saint Just konzentrierten. Der Bereich des absolutistischen Louvre und des Tuileriespalastes bildete also auch für die neue parlamentarische Monarchie das städtische Machtzentrum in Paris.

Poyets Plan zur Umgestaltung dieses historisch determinierten Areals zeigt grundsätzliche Organisationsformen von Raum und Architektur, die auch für die Analyse der Residenzkirche Schinkels interessant sind:

Er organisiert in der nunmehr geschlossenen Anlage der Louvre-Galerien ein neues ikonographisches Programm, in dessen Zentrum die "Place de Louis XVI." liegt. Dieser Platz auf kreisrundem Grundriß war von zum Teil doppelten Kolonnaden umgeben und bildete den kompositorischen Mittelpunkt zwischen dem alten Hôtel de Ville und der Königswohnung im Tuileriespalast. Nicht nur als Königsmonument, sondern auch als Ausdruck des neuen Verhältnisses zwischen Volk und König ist er deshalb zu verstehen, weil sich direkt östlich an den Platz der Baukörper der Nationalversammlung anschließt.

---

<sup>215</sup> Vgl. **Braham**, Allan: The architecture of the French enlightenment. London **1980**, S.256, Abb.346. Grundlegend zu Poyets Wirksamkeit **Gallet**, Michel: Paris domestic architecture of the 18th century. London **1972**; **Nagler**, G.K.: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München **1842**. Interessant ist die Tatsache, daß Poyet Schüler von Charles de Wailly war, der u.a. in Kassel arbeitete und Entwürfe zur Umgestaltung des Pariser Pantheons lieferte, die für den Zusammenhang der Interpretation des Thronsaaes in Kapitel 2 wichtig werden.

<sup>216</sup> Siehe die umfassende Dokumentation von **Sieburg**, Friedrich: Im Licht und Schatten der Freiheit. Frankreich 1789-1848. Stuttgart **1961**, S.48ff.



Der Blick auf den Grundriß des Platzes gewährt erstaunliche Parallelen zu Gianlorenzo Berninis Petersplatzkonzeption in Rom ( 1657 - 67 ).<sup>217</sup> ( Abb. 62 ) Dessen "barocker" Öffnung zur Stadt steht in Poyets Plan die westliche Eingangsfront des Nationalversammlungsgebäudes gegenüber. Entgegen der Tendenz zur Raumöffnung des 17.Jahrhunderts wird der königliche Tuilerienpalast also nicht mehr in abstraktem Sinne zur Stadt in Beziehung gebracht, sondern steht dem konkreten Gebäude des Parlaments und der Volksvertreter gegenüber, das Poyet in den Organismus der königlichen Residenz wie einen Fremdkörper eingliedert. Durch diese Position des Konfrontierens politischer Institutionen wird die historische Kontinuität zwischen altem Louvre und Tuilerienpalast, also die absolutistische Achse empfindlich gestört, wenn die Institution der parlamentarischen Volksvertretung direkt in den Organismus integriert wird. Auch wenn die rechteckige Ausweitung des kreisförmigen Platzes zum Tuilerienpalast in der Cour Royale eine klassische Ehrenhof-Situation formuliert, die durch das getreppte Portal zum Palast unterstrichen wird, so liegt der Hauptakzent auf der kompositorischen Einbindung der Säulenrotunde in die Achse der bestehenden Bauten des nunmehr geschlossenen Louvre-komplexes. Diese Lösung kann als symbolhafter Ausdruck der Einheit von König und Volk im konstitutionellen Sinn begriffen werden, denn sowohl der Tuilerienpalast als auch das Nationalversammlungsgebäude sind durch Portiken mit zweifacher Säulenstellung ausgezeichnet und in direkte formale und räumliche Beziehung zueinander gebracht.

Der Geschlossenheit einer absolutistischen Platzkonzeption auf geometrischen Grundformen, wie sie auf Bernini zurückzuführen ist, steht das Eindringen des Portikus der "Assemblée nationale" in die Kreisform entgegen. Der Kreis des Platzes ist nicht mehr als intakte Würdeformel vorhanden, sondern wird durch den Portikus der Nationalversammlung gestört und eindeutig ausgerichtet.

Als räumliche Vermittlung zwischen Platz und Nationalversammlung fungiert deren Westflügel, der in seinem Inneren den Verkehrsbereich des Vestibüls und der Treppenhäuser aufnimmt.

Vergleicht man nun die Schloßkirche der Schinkelschen Residenz mit dem Grundriß von Poyets Nationalversammlungsgebäude, so kommt es zu entscheidenden Analogien zwischen ihrer vermeintlich sakralen und der tatsächlich politischen Architektur.

Poyets Nationalversammlung stellt im Grundriß eine Synthese aus Quadrat, Kreuz und Kreis her, die unschwer in Verbindung mit architektonischen Typenbildungen in Boullées und Durands systematischen Regelwerken zu bringen ist.

Ebenso wie deren Entwürfe und Grundrisse zu Nationalmonumenten, Bibliotheken und Museen verbindet Poyet den inneren Architekturkörper des Parlamentssaales durch radiale

---

<sup>217</sup> Vgl. Kitao, Timothy K.: Circle and Oval in the square of Saint Peter's. Bernini's Art of Planning. New York 1974, Abb. 6,61-64,79,80.

Erschließungsarchitekturen, die für die räumliche Anbindung zwischen dem umgebenden Gebäudegeviert und der zentralen Rotunde im Mittelpunkt der Hofanlage zuständig sind.<sup>218</sup>

Im Mittelpunkt der nahezu quadratischen Anlage steht das eigentliche politische Versammlungslokal, das ebenfalls über quadratischem Grundriß errichtet ist. Jeweils in den Achsen der vier Galeriearchitekturen bilden Portale die Verbindung zwischen der umlaufenden Wandelhalle und dem inneren kreisförmigen Parlamentssaal, um den herum nochmals eine durch Säulen ausgeschiedene Galerie verläuft. Analog zu Schinkels Schloßkirche, die einen nahezu identischen Grundriß aufweist, wird die Ost-Westachse durch die Rednertribüne betont, an deren Stelle in Schinkels Entwurf der Altar der Kirche platziert ist.

Poyets gesamte Parlamentsarchitektur ist damit in eine Axialität eingegliedert, die sich zwischen dem Eingangsportal zum Tuilerienpalast und dem Portal zum Hotel de Ville entwickelt. Nach Westen wird die Gestaltung dieser Achse von einem gartenkünstlerischen Programm mit Monumenten der Revolution aufgenommen, das auf die Champs Élysées ausgerichtet ist.

Der absolutistischen Axialität werden durch dieses Programm, das unter anderem kleine gestalterische Gartenpartien mit Revolutionsdenkmälern vorsah, die ikonographischen Programme der Republik inkorporiert, die die politische Bedeutung neu definieren. Aus der Königsachse wird eine republikanische Achse, deren Progression ebenso nach Westen, also dem Bereich idealer Zukunft im naturreligiösen Verständnis der Aufklärung, ausgerichtet ist.

Gestalterische Maximen der Gartenanlagen westlich der Tuilerien sind eine strenge Linienführung und Reduktion auf wenige geometrische Grundformen, die den monumentalen Charakter der Achse und ihre Fokussierung auf das Machtzentrum von König und Nationalversammlung unterstützen sollen.<sup>219</sup> Deren enge räumliche Synthese im Nukleus des französischen Absolutismus definiert die westliche Öffnung der ehemaligen Königsachse im konstitutionellen Staatsverständnis völlig neu.

Vergleicht man nun die Anordnung der einzelnen Institutionen auf der magistralen Achse mit Schinkels Residenz und ihrer nördlichen Progressionsachse, so werden bei aller

---

<sup>218</sup> Durand hatte vergleichbare Lösungen für eine Bibliothek entwickelt, die aber noch auf einheitlichen geometrischen Grundformen aufbaute, da sie eine Kongruenz zwischen äußerem und innerem Kreis herstellte und diese durch acht sternförmige Verbindungsgänge miteinander verknüpfte; ein Entwurf zu einem Museum zeigt bereits die Synthetisierung von Quadrat und Kreis und die Reduktion auf vier erschließende Kreuzarme, die als Galerien für die räumliche Erschließung der Binnenarchitektur verantwortlich sind. Siehe **Durand 1802-1805**, Bd.1, Tafel 11, Bd.2, Tafel 10. Vergleichbare Lösungen entwickelte Boullée für seine Metropole und das Museum. Vgl. **Wyss 1987**, Abb.14-17.

<sup>219</sup> Entgegen späterer Entwürfe aus den Jahren des Konvents ist die Symbolsprache der Revolution noch unter die strenge Ästhetik des Klassizismus mit großräumiger Gestaltung und Vorrang der geometrischen Strukturen untergeordnet; H.-C. u. E. Harten bezeichnen den Plan Poyets als eines der eindrucklichsten Projekte der Revolutionszeit. Siehe **Harten 1989 (b)**, S.152.

augenscheinlichen Nähe erhebliche Differenzen deutlich. Diese beziehen sich besonders auf die Anordnung von Thronsaal und Kirche auf der nach Westen hin offenen Achse. Entgegen der Planung von Poyet bildet in Schinkels Entwurf nicht die Architektur des Fürsten deren äußeren westlichen Abschluß, sondern das Gebäude der Schloßkirche, das unschwer mit Poyets Nationalversammlung in Verbindung zu bringen ist und aufgrund seiner räumlich isolierten Monumentalität nicht mehr als Schloßkapelle im ursprünglichen Sinn, sondern als politische Institution zu begreifen ist.<sup>220</sup> Dafür spricht auch in der Ansicht der Residenz die bildhafte axiale Verbindung mit dem Appartementflügel, den Peschken zu Recht als Verwaltungsgebäude und Sitz des Staatsrates interpretiert hat:

"Offenbar unsinnig (...) war es, den Staatsrat und seine Kanzleien am Ende des Gästeflügels und ohne sinnfällige Trennung davon unterzubringen. Der Staatsrat ist damals die Konferenz der Minister und ihrer Referenten mit dem König, also oberste Leitungsinstanz der gesamten preußischen Bürokratie gewesen. (...) in den Räumen des Staatsrates hätten die Baulichkeiten der Ministerien kulminieren müssen, nicht die Gästewohnungen."<sup>221</sup>

Peschkens Schluß, daß der Kronprinz die Bürokratie nicht so dominant auf seinem Residenzberg vertreten sehen wollte, erscheint einleuchtend, wenn er in einer detaillierten Analyse die Raumfolgen des Gästeflügels mit der damaligen politischen Situation in Preußen in Verbindung bringt. Demzufolge mußte Schinkel seiner Meinung nach das Programm umwidmen und kam zu eben jener unbefriedigenden Lösung, die den Plan "verpfuscht" habe.<sup>222</sup>

Wenn man den Vergleich mit Poyets konstitutionellem Projekt für den Louvre anstellt, erscheint es ebenso konsequent zu vermuten, daß auch die "Schloßkirche" nicht ursprünglich als solche konzipiert war. Vielmehr deutet die Organisation der Erschließung durch den Hippodrom der Wagnervorfahrt und die Gegenüberstellung mit dem Thronsaal darauf hin, daß Schinkel mit dem Bau der Kirche zunächst eine politische Institution vorsah, die folgerichtig in unmittelbare Nähe zum Verwaltungsflügel gebracht ist. Die streng symmetrische Ausrichtung der gotischen Fassade des vermeintlichen Kirchenbaus auf die Fassade des Verwaltungstraktes in der Ansicht der Residenz läßt diese These sinnvoll erscheinen. Insofern ist es auch konsequent, daß Schinkel den Campanile räumlich vom Zentralraum der Kirche trennt, er also die Reminiszenz an die gotischen Dome seiner Gemälde bewußt vermeiden will. Denn nicht die abstrakte Staatsidee der romantisch-patriotischen Phase wird hier durch eine Kathedrale evoziert, sondern die Konkretisierung der politischen

<sup>220</sup> H.-J. Kunst hat die Schloßkirche als dem Typus der Privatarchitektur zugehörig gedeutet und sie mit den Rundbauten von Memorialkirchen in Verbindung gebracht. Diese Deutung läßt den Modus der Erschließung und das Verhältnis von Thronsaal und Kirche in der nördlichen Rotundenachse, ebenso wie die typologischen Überlegungen der französischen Architekten der Revolutionszeit außer Betracht, die der Rotunde und dem Rundbau eine vollkommen veränderte Interpretation geben. Vgl. dazu **Kunst 1974**, S.253f.

<sup>221</sup> **Peschken 1979**, S.155.

<sup>222</sup> **Peschken 1979**, S.162.

Forderungen nach repräsentativer Verfassung auf parlamentarischer Basis durch ein Nationalversammlungsgebäude.

Der Eindruck einer Kirchenarchitektur im konventionellen Sinn bleibt der "ironischen" Fassade der Reithalle und des vorgelagerten Uhrturms vorbehalten. Eigentliche Sakralität kommt demgegenüber nur dem Zitat palladianischer Architekturen in der Thronsaalfassade zu.

Daß die Schloßkirche in erster Linie als Parlamentsgebäude und somit als profaner Architekturtypus aufzufassen ist, verdeutlicht der Seitenblick auf Schinkels im gleichen Jahr entstandene Entwürfe, in denen er die Grundrißtypologie der Schloßkirche aufgreift und für andere Bauaufgaben modifiziert. Neben dem Entwurf für Schloß Granitz auf Rügen ( Abb. 63 ), den er im Auftrag von Fürst Malte von Putbus anfertigt<sup>223</sup>, ist dabei besonders der Entwurf für ein Bibliotheksgebäude in Berlin ( Abb. 64 ) interessant, der ebenso die französischen Vorbilder rezipiert und für eine bürgerlich okkupierte Bauaufgabe der Bildung erschließt.<sup>224</sup>

### **Hambacher Fest, Englische Parlamentsreform und Preußen**

Der Blick auf die historische Situation in Preußen verdeutlicht, wie naheliegend es ist, die Architektur der Schloßkirche als Parlamentsgebäude zu interpretieren:

Auch wenn Friedrich Wilhelm III. nach seinem Regierungsantritt die Stände feierlich anerkannte, so waren deren politische Einflußmöglichkeiten allein auf die Kreise und Gemeinden beschränkt geblieben. Sie hatten keinerlei Einfluß auf die königliche Politik und blieben von der Verwaltung des Staates und der Provinzen zunächst völlig ausgeschlossen. Die Politik nach den Befreiungskriegen veränderte sich sukzessive durch das Reformenwerk Steins und Hardenbergs und wurde durch die Philosophie Fichtes und die staatspolitischen Überlegungen Ernst Moritz Arndts beeinflusst. Vor dem Hintergrund der Revolution in Frankreich wurde Reformen auf der Basis einer christlich-ständischen Gesellschaftsordnung die zentrale Rolle bei der Ausbildung eines Vernunftstaates zugesprochen, weniger dem radikalen politischen Umbruch. Der "teutsche" Traum von einem Nationalstaat erschien den Herrschenden der Metternich-Ära nach 1815 so gefährlich, daß sie seine Anhänger, die sich aus radikalisierten Burschenschaftlern und liberalen Ideologen zusammensetzten, konsequent verfolgten.<sup>225</sup>

<sup>223</sup> Vgl. **Pundt**, Hermann G.: Schinkels Berlin. Frankfurt/Berlin/Wien **1981**, S.409.

<sup>224</sup> Siehe **Schinkel 1982**, S.108ff.; **Rave**, Paul Ortwin: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Berlin. Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer. Wohnbau und Denkmäler. Berlin **1962**, S.27ff.,Abb.21-25,30.

<sup>225</sup> Vgl. **Wilms**, Johannes: Nationalismus ohne Nation. Deutsche Geschichte von 1789-1914. Frankfurt **1985**, S.83-121.

Die französische Juli-Revolution von 1830 und die Einsetzung Louis-Philippes als Bürgerkönig veränderten die politische Stimmung auch in den deutschen Staaten entscheidend, so daß es zu einer wieder erstarkenden liberalen Politik kommen konnte, die ihren wichtigsten Ausdruck im Hambacher Fest des Jahres 1832 fand. Dieses Ereignis, das Anlaß zu massivem Eingreifen seitens der restaurativen Kräfte bot, war nicht allein vor dem deutschen Hintergrund zu verstehen, sondern reflektierte in ebensolchem Maße die politischen Entwicklungen im europäischen Ausland.<sup>226</sup>

Ein wichtiger Impuls ging dabei von der bürgerlichen Parlamentsreform in England 1832 aus. Das neue englische Wahlgesetz, die "Representation of the people act", machte das Unterhaus zum Repräsentanten der politisch bestimmenden gesellschaftlichen Kräfte. Das alte Wahlrecht hatte bis zur Reform des Jahres 1832 nicht das Volk repräsentiert, sondern spiegelte lediglich die gesellschaftlichen Gliederungen, in denen es lebte. Dem Unterhaus kam zwar noch nicht eine konkrete politische Funktion zu - diese lag noch immer ausschließlich beim Kabinett - , aber es stellte zumindest die Repräsentation des Volkes sicher.<sup>227</sup>

Eine Gewichtung der politischen Verhältnisse, wie sie mit der Parlamentsreform in England eingeleitet wurde, war in Deutschland noch nicht annähernd realisiert worden, wenngleich sich nach 1830 in den neuen konstitutionellen Staaten Süddeutschlands bereits eine parlamentarische Tradition ausbildete. Der Reichstag, also eine repräsentative Nationalversammlung, wurde erst 1867 im Norddeutschen Bund eingeführt, welcher 1871 zum Parlament des Deutschen Reiches wurde. Eine parlamentarische Regierungsweise war damit aber noch immer nicht erreicht, weil Kaiser und Bundesrat, also die Fürsten, die Beschlüsse des Reichstages auch weiterhin billigen mußten.<sup>228</sup>

In Deutschland diente das Hambacher Fest den restaurativen Kräften statt dessen dazu, die konstitutionellen Errungenschaften durch die "Sechs Artikel" des Bundestages vom 28. Juni 1832 sukzessive wieder zurückzudrängen und eine effiziente Kontrolle der Stände aufzubauen, die sicherstellen sollte, daß die politischen Ziele nicht gegen die fürstlichen Staatsoberhäupter gerichtet waren. Die scharfe Zensur, die unter anderem zum Verbot aller Vereine führte, förderte wiederum aber gerade das erneute Erstarken konstitutioneller Ideen, die sich in oppositionellen Kreisen zur Forderung nach Einheit und Freiheit formierten.<sup>229</sup> Preußen und Österreich versuchten, durch ihre rigide Zensurpolitik den Einfluß der mitteldeutschen Konstitutionen abzuschwächen und wurden dabei besonders von den Reichsstädten unterstützt, die durch die politischen Neuerungen ihre alten angestammten Privilegien gefährdet sahen:

---

<sup>226</sup> Vgl. **Koselleck**, Reinhart: Preußen zwischen Reform und Revolution. München **1989**, S.418 ff.

<sup>227</sup> Siehe dazu **Kluxen**, Kurt: Geschichte und Problematik des Parlamentarismus. Frankfurt **1983**, S.118-124.

<sup>228</sup> **Kluxen** 1983, S.176-197.

<sup>229</sup> Vgl. **Wilms** 1985, S.122-126.

"Das Bewußtsein jedoch, daß (städtische, d.V.) Gemeinschaft und (staatsbürgerliche, d.V.) Gesellschaft im Grunde einander feindlich gegenüberstehende Entitäten seien, hat sich noch lange erhalten und entscheidenden Einfluß für das Verständnis von Politik in Deutschland und damit für die weitere politische Entwicklung gehabt."<sup>230</sup>

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch das konfrontative Gegenüber von Stadt und Residenz, das Schinkel mit seinem Projekt aufzeigt. Wenn also der westliche Flügel der Residenzanlage Verwaltung und "Schloßkirche" wie einen Spiegel der Stadt gegenüberstellt, so drückt sich damit nicht zuletzt auch das politische Verständnis einer latent oppositionellen Haltung bürgerlicher Kreise während der erneuten Restaurationsphase nach den "Sechs Artikeln" des Jahres 1832 aus.

Bereits im Jahr 1830 war diese Haltung im Reflex der französischen Ereignisse in Berlin spürbar geworden, als Karl Friedrich Lessings Gemälde "Das trauernde Königspaar" im Berliner Kunstverein ausgestellt wurde. Es zeigt ein über den Tod seiner Tochter trauerndes Königspaar, eine Metapher die nicht nur vom Autor der literarischen Vorlage, Ludwig Uhland, sondern auch von der liberalen Kunstkritik auf die gegenwärtigen politischen Verhältnisse in Preußen und den Untergang der absoluten Monarchien und die Bedeutung republikanischer Ideen bezogen wurde.<sup>231</sup>

Daß Schinkel den Gedanken von einem Parlament bzw. Reichstag als vorbildhaftem Organ einer repräsentativen Verfassung in der Funktion einer Schloßkirche kaschieren mußte, erscheint vor dem skizzierten Hintergrund eindeutig, zumal er die umfangreiche Diskussion um die Verfassungsfrage seit dem großen Finanzedikt vom 27. Oktober 1810 und dem darin erstmals geäußerten königlichen Verfassungsversprechen intensiv verfolgen konnte.<sup>232</sup>

Erhellend für diese politische Interpretation des Kirchengebäudes ist auch der Blick auf die Innenraumperspektive, die Schinkel aquarelliert ausgeführt hat.<sup>233</sup> ( Abb. 65 )

Eine Anzahl frei sich bewegender und disputierender, nicht in religiöser Frömmigkeit verharrender Besucher hat sich des Raumes bemächtigt und offenbar nicht die Sprache ob des Eindrucks der gewaltigen Pfeilerrotunde verloren. Eine "geschwätzige" Gesellschaft ist es, die als Rezipientengruppe im Innenraum des Heiligtums des Residenzbezirkes versammelt ist und jeglichen Ausdruck von Ehrfurcht und Demut vor dem sakralen Ort vermissen läßt. Gerade diese Tugenden hatten Friedrich Wilhelms IV. Religiosität bestimmt. Überhaupt scheint keine der dargestellten Personen den erschlagenden Raum und die megalomanen Dimensionen zur Kenntnis zu nehmen. Die Gesellschaft der offenbar nicht ständisch

<sup>230</sup> Wilms 1985, S.137ff., hier S.137.

<sup>231</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Gagel, Hanna: Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830-1850. In: **Kunst der Bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49**. Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1972, S.119-134, hier S.119.

<sup>232</sup> Zur Verfassungsfrage in Preußen vgl. Schnabel 1947-51, 2, S.281ff.

<sup>233</sup> Vgl. Peschken 1979, Abb.274, M.XL 54.

unterschiedenen Besucher bewegt sich so selbstbewußt und frei, daß weder an die Anwesenheit eines Fürsten noch an eine gottesdienstliche Zusammenkunft zu denken ist. Auffallend ist auch, daß keiner der Anwesenden in seinen Handlungen und Bewegungen auf den Altarbereich ausgerichtet ist. Die verschwindend kleine Ausstattung mit Leseputl, Altar und Kanzel ist geradezu verschämt in das östliche Interkolumnium der Rotunde gerückt und gibt keinerlei Hinweis auf ein höfisches Nutzungsrecht.<sup>234</sup> Weder Fürstenthuhl noch Taufe sind Bestandteile des Ausstattungsprogramms, wie es in einer Schloßkapelle zu erwarten wäre. Verglichen mit Schinkels Domumbau in Berlin erscheint kein räumliches Motiv, das auf die Anwesenheit eines Monarchen schließen ließe, wenngleich den Altarbereich ein Gestühl hinterfängt, das aber nicht die Höhe der Fenstersohlbänke überragt und somit keinen dominanten Akzent in der Wirkung des Raumes darstellt.<sup>235</sup>

Um noch einmal auf die anwesenden Rezipienten der Schloßkirche zurückzukommen, kann festgehalten werden, daß Diskussion und Architekturbetrachtung die Strukturen der einzelnen Personengruppen bestimmen. Der Eindruck, der daraus entsteht, ist weniger der eines Blickes in einen Andachtsraum als vielmehr der in einen profanen Raum der Kunstrezeption, der Diskussion und der gesellschaftlichen Zusammenkunft. Dieser Faktor kann bei der Analyse der Schloßkirche nicht unbeachtet bleiben. Auch wenn die Figurengruppen nicht auf ein pädagogisches Programm und die verschiedenen Stufen der Bildungsaneignung hinweisen, wie sie Wolf Tegethoff für Schinkels Darstellung der Museumsvorhalle in der "Sammlung Architektonischer Entwürfe" ( Abb. 20 ) nachweisen konnte<sup>236</sup>, so erscheinen sie dennoch nicht als einfache Staffagefiguren, die den Blick in einen Kirchenraum interpretierend begleiten, sondern unterstützen den Ausdruck einer gesellschaftlichen Stimmung, die durch freien Diskurs und selbstbewußte Inbesitznahme höfischer und kirchlicher Institutionen geprägt ist.<sup>237</sup>

Der Faktor des Gespräches, der die einzelnen Gruppen verbindet und den Blick in die Innenraumperspektive erklärt, unterstützt die dargelegte These, daß die Schloßkirche der Residenz nicht ausschließlich im sakralen oder höfischen Kontext zu betrachten ist, sondern als Verfassungsorgan gesellschaftlicher Mitwirkung interpretiert werden kann.

<sup>234</sup> In einer Skizze zum erwähnten "Religiösen Gebäude" aus der Zeit um 1811/12, das aufgrund seiner Grundrißstruktur in direkte Nähe zur Residenzkirche gebracht werden muß, steht der Altar noch im Zentrum der Rotunde, da eine entsprechende Konche fehlt, die andere Projekte zeigen. Das Zentrum der Schloßkirchenrotunde dagegen bestimmt allein der gewaltige Kronleuchter. Vgl. **Peschken 1979**, Abb.14/15.

<sup>235</sup> Peschken bringt dieses Gestühl mit Friedrich Wilhelms Ambitionen in Verbindung, Episkopat und Domkapitel nach anglikanischem Vorbild wieder einzuführen. **Peschken 1979**, S.160; zu Schinkels Umbauten am Berliner Dom siehe **Reuther 1977**, S.19-22, Abb.31; **Schinkel 1982**, S.80-82.

<sup>236</sup> **Tegethoff 1984**, S.120-129.

<sup>237</sup> Die Innenraumperspektive der Schloßkirche gibt damit Funktionen eines Reichstags wieder, wie sie bereits in den Reformjahren seit 1810 von Stein, Gneisenau und Hardenberg formuliert wurden. Die vornehmliche Aufgabe sollte darin bestehen, einen Vereinigungspunkt, eine Nationalanstalt der staatlichen Zusammenkunft und der Beratung öffentlicher Angelegenheiten zu institutionalisieren. Die Konstitution sollte nach Meinung der Reformen die unzeitgemäßen ständischen Verfassungen ablösen und einen repräsentativen staatlichen Integrationspunkt bilden. Vgl. **Schnabel 1947-51**, 2, S.282.

Obwohl es sich bei der Schloßkirche um die einzige gotisierende Architektur der Residenzanlage handelt, kann aber auch nicht von einer nationalen Denkmalsarchitektur im Sinne des frühen 19. Jahrhunderts gesprochen werden, da wesentliche konstituierende Faktoren einer solchen Anlage fehlen.

Zunächst ist die Funktion der Heldenverehrung räumlich aus der Kirche ausgegrenzt worden und hat in Form des Tempels der Nationalheiligtümer einen eigenen Baukörper zugewiesen bekommen. Weder höfische noch nationale Standbilder sind in das ikonographische Programm der Schloßkirche aufgenommen. Damit fehlt der allgemeine Sinn eines solchen Denkmals, den Thomas Nipperdey beschreibt als das "große Ereignis, Andenken und Verewigung durch die Kunst, Versittlichung der Nation - und dies in eine religiöse Dimension gestellt."<sup>238</sup> Ebenso wird die für ein nationales Monument wichtige Funktion einer Grablege für nationale Persönlichkeiten nicht durch die Residenzkirche gewährleistet, wie es beispielsweise noch Schinkels Dom der Befreiungskriege und ähnliche auf die französischen Vorbilder und die Londoner Westminsterkirche zurückzuführende Projekte vorsahen, um damit die Vereinigung von Kirche und Nation zu symbolisieren.<sup>239</sup> Überhaupt ist die Funktion der Grablege nicht vorgesehen, so daß die Kirche auch im höfischen Kontext keine derartige Bedeutung annimmt. Statt dessen ist der Rundbau sämtlicher solcher Funktionen entkleidet, und allein die zurückhaltende religiöse Ausstattung gibt einen kurzen Hinweis auf eine vordergründige inhaltliche Deutung, so daß der politischen Interpretation der Schloßkirche als Parlamentsgebäude keine wesentliche andere gegenübergestellt werden kann.

### **Parlamentsarchitektur**

In der Konsequenz bedeutet die dargelegte Interpretation der Schloßkirche als politischer Institution, daß der gesamte linke Teil des Residenzplanes der Politik vorbehalten ist und somit Parlament, Staatsrat, Verwaltung und öffentlicher Zutritt der Volksvertreter räumlich sinnvoll zu einer Einheit zusammengefaßt werden.

Der gesamte rechte Teil des Planes zeigt den Fürsten und die Fürstin als integrale Bestandteile der Kunstsammlungen und Bildungsinstitutionen, also klar von der politischen Architektur der legislativen Institutionen eines republikanischen Staatswesens abgetrennt und dem Bereich der Kultur zugeordnet.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Nipperdey 1977, S.415.

<sup>239</sup> Ebd., S.418.

<sup>240</sup> Die exakte Symmetrie des Mittelbaus mit den Wohnungen einer Hohen Person (= Parlamentspräsident) und der Wohnung der Fürstin (= Repräsentantin der Monarchie) unterstreicht den nivellierenden Anspruch in der Auffassung der gesellschaftlichen Kräfte, der in der Gewichtung der beiden Residenzhälften zum Ausdruck kommt.



Damit ist der Gedanke der Gewaltenteilung auch räumlich realisiert und hat eine entsprechende architektonische Organisationsform gefunden.

Eine Verbindung dieser beiden Hemisphären entsteht im zentralen Thron- und Festsaal, der dem Portalbereich und damit der städtischen Öffentlichkeit als Zielgruppe der Argumentation direkt zugeordnet ist. Die städtische, gleichsam staatliche Öffentlichkeit gewahrt im profanierten Sakralraum des Thronsaales somit die bildhafte Synthese ihrer beiden Repräsentanten des Hofes und der Abgeordneten des Parlaments. Im Bereich der scheinbar sakralen Architektur des Thronsaales wird somit am Ort der Rotunde der Idee des Konstitutionalismus gehuldigt, als deren Repräsentant der Fürst auf dem Thronessel Platz genommen hat und wo er von den Abgeordneten, den Ministern und der staatlichen Öffentlichkeit umgeben ist.<sup>241</sup>

In der Rotunde des Thronsaales vereinigen sich ebenfalls aber auch die beiden differenten Achsen des Residenzsystems, so daß der Fürst, dessen Wohnung im Bereich der endlichen Achse des Südflügels angesiedelt ist, durch sein Eintreten in den Symbolraum des konstitutionellen Staatsgebildes Anteil an der gesellschaftlichen Entwicklung zum parlamentarischen Staat nehmen kann, die in der Progressionsachse der Rotunde symbolisch dargestellt ist. Indem er selbst Teil der Vereinigung von Volk, parlamentarischen Verfassungsorganen und Monarchie wird, kann er im Schlegelschen Sinne Teil der Unendlichkeit der gesellschaftlichen Progression und damit der Annäherung an das Göttliche, also der Entwicklung der Freiheit des Individuums, werden. Er wird damit zum symbolischen Bestandteil des pseudosakralen Bezirkes des Thronsaales und erhält selbst quasigöttlichen Charakter im Sinne eines Beförderers der Freiheit, wenn er das Volk um sich versammelt und an den Institutionen der praktischen Vernunft im Sinne der parlamentarischen Mitbestimmung teilhaben läßt. Novalis hat diesen für das politische Verständnis des 19. Jahrhunderts wesentlichen Gedanken der potentiellen Anwartschaft jedes Individuums auf die Staatslenkung und der bürgerlichen Annäherung an aristokratische Kompetenz bereits 1798 in analoger Weise formuliert, wenn er schreibt:

"Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch. Diese Dichtung drängt sich dem Menschen notwendig auf. Sie befriedigt allein eine höhere Sehnsucht seiner Natur. Alle Menschen sollen thronfähig werden. Das Erziehungsmittel zu diesem fernen Ziel ist ein König. Er assimiliert sich allmählich die Masse seiner Untertanen. Jeder ist entsprossen aus einem uralten Königsstamm."<sup>242</sup>

<sup>241</sup> Inwiefern die freistehende Rotunde diese Bedeutung ikonographisch untermauert, erklärt das zweite Kapitel dieser Untersuchung.

<sup>242</sup> Aus den staatsphilosophischen Fragmenten "Glaube und Liebe" von Novalis; Erstdruck in "Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelm III." Hg. von F.E.Rambach, Bd.2, Berlin 1798. In: **Schanze**, Helmut (Hg.): Die andere Romantik. Eine Dokumentation. Frankfurt 1967, S.121. Marcuse hat auf Novalis' progressiven Gebrauch der Begriffe Monarchie und König hingewiesen und dargelegt, daß es nicht um den konkreten dynastischen Herrscher, sondern um die "beispielhafte öffentliche

So bedeutet diese bildhafte Vereinigung der beiden politischen Einflußbereiche des Bürgertums und der Aristokratie in einer monumentalisierten Staatsikonographie eine Fortentwicklung in der Argumentation revolutionärer und republikanischer Idealvorstellungen, die noch die Praxis der französischen Kulturpolitik zwischen 1789 und 1799 bestimmten. Hans-Christian Harten hat deren Eigenschaften folgendermaßen charakterisiert:

"Politik wurde noch nicht wirklich als eine Praxis der Regelung gesellschaftlicher Interessenunterschiede und -konflikte begriffen, sondern war zuallererst ein Medium, Übereinstimmung und kollektive Eintracht zur Darstellung zu bringen."<sup>243</sup>

Infolgedessen wurde die Sakralität der Selbstdarstellung der absoluten Monarchen auf die Institutionen der neuen politischen Situation des Konstitutionalismus übertragen, so wie sie auch Poyets Projekt für den Louvre noch artikuliert.

Ein ausgeglichenes Balance - Verhältnis der gesellschaftlichen Einflußbereiche, wie Schinkel es entwickelt, war in Poyets Konzeption noch zugunsten einer Gebundenheit an absolutistische Raumorganisationsformen vermieden. Dennoch ist das Verhältnis der drei Strukturbereiche grundlegend vergleichbar, denn ebenso wie Schinkels Thronsaalrotunde bildet die kreisrunde Place Louis XVI. den Kongruenzpunkt zwischen Königswohnung und Parlamentsgebäude, verbindet also räumlich im Monument der säulenumstandenen Rotunde des Platzes die beiden politischen Kräfte des Konstitutionalismus.<sup>244</sup> Damit wird ein architektonisches Programm entwickelt, das in Poyets Bezugnahme auf die absolutistische Architektursystematik des Louvrebereiches zwar bereits angelegt, aber noch nicht eindeutig artikuliert und ausformuliert ist.

Schinkels Plan des ausgeglichenen Gegenübers von Parlamentarismus und Monarchie stellt insofern einen entscheidenden Fortschritt dar, der in zahlreichen Parlamentsgebäuden des 19.Jahrhunderts in Europa zu auffällig ähnlichen Lösungen in der Grundrißorganisation geführt hat.

Betrachtet man beispielsweise den Grundriß der "Houses of Parliament" in London von Charles Barry ( Abb. 66 ) , mit deren Planung im gleichen Jahr 1835 begonnen wurde, so fällt bei aller Unregelmäßigkeit des Grundrisses, eine symmetrische Binnenstruktur auf, in deren Zentrum die "Central Lobby" die exakte Trennung des "House of Commons" und des "House of Lords" markiert. Die Rotunde, die bereits in Poyets Entwurf als Place Louis XVI. die Einheit von König und Volk symbolhaft zum Ausdruck brachte, wird hier nun zum Zentrum der Komposition, indem sie den Zutritt der Volksvertreter räumlich an der

---

Figur" geht, deren demokratische Aspekte von den zeitgenössischen Vertretern der Restauration durchaus als revolutionäre Gefahr betrachtet wurden. Siehe **Marcuse 1972**, S.380-383.

<sup>243</sup> **Harten**, Hans-Christian: Transformation und Utopie des Raums in der französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt. Braunschweig/Wiesbaden **1994** (Bauwelt Fundamente 98), S.9.

<sup>244</sup> Da das Motiv der Rotunde bzw. der Ringkolonnade in der Ikonographie der Revolution eine zentrale Bedeutung einnimmt, die seine Verwendung im genannten Sinne erklärt, wird die Genese des Typus und seine Bedeutung für die bürgerliche Bildsprache Gegenstand des 2. Kapitels sein.

Stelle ansiedelt, die in Schinkels Residenzplan der Hippodrom der Wagnervorfahrt einnimmt.<sup>245</sup> Das Motiv der Rotunde, das in Schinkels Modell noch den Thronsaal als Ort der Vereinigung von König und Volk symbolisch definierte, ist insofern ikonographisch nun so eindeutig geworden, das es anstelle des Schinkelschen Hippodroms den öffentlichen Eingangsbereich in den Architekturtypus des konstitutionellen Staates und des Zwei - Kammern - Systems markiert.

Diese Raumstruktur von Parlamentsgebäuden, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend symmetrisiert wird, bestimmt z.B. auch noch die Entwürfe zu Parlamentsgebäuden für Wien von Theophil Hansen und Budapest von Imre Steindl.<sup>246</sup> ( Abb. 67, 68 ) Beide zeigen in der räumlichen Disposition ein ausgewogenes Verhältnis von aristokratischem und bürgerlichem Einflußbereich, in deren Mitte zentrale Säle die öffentliche Erschließung und damit den gleichberechtigten Zutritt des Volkes und der Monarchen als Souveräne des Staates symbolisieren.

Schinkels Auseinandersetzung mit der Bauaufgabe einer Residenz reflektiert diese Entwicklungen bereits zu ihrer Entstehungszeit und faßt sie mehrschichtig zusammen: einerseits in einem System zweier Achsen, deren unterschiedliche formale Strukturen frühromantische philosophische Denkmuster zur gesellschaftlichen Entwicklung widerspiegeln; andererseits in einem ausgewogenen Balance - Verhältnis von monarchischen und demokratischen Einflußbereichen, deren äußeres Erscheinungsbild zwar durch die insgesamt malerische Auffassung der Grundrißkomposition verunklärt wird, dessen symmetrisierende Gewichtungen aber dennoch subkutan durchscheinen.

Während in den genannten Parlamentsentwürfen die zentralen Hallen zwischen den politischen Institutionen vermitteln, übernimmt diese Funktion in der Residenz noch der Hippodrom, der die Öffentlichkeit der Erschließung von der Stadt aus demonstriert und gleichzeitig das strukturelle Verbindungsglied zwischen Thronsaal und Parlament darstellt. Diese Auffassung einer Verkehrsarchitektur, die zum Ausdruck des öffentlichen Anspruches an die politischen Institutionen wird, erscheint in den Treppenhäusern und Hallen der

<sup>245</sup> Vgl. **Watkin**, David: English Architecture. A concise history. London **1979**, S.160ff, Abb. S.161.

<sup>246</sup> Hansens Wiener Parlamentsgebäude entstand von 1874-1883 in antikisierenden Formen, so daß auch die zentrale Halle als rechteckiger Saal mit umlaufender Säulenstellung konzipiert wurde. Hansen begründete seine Stilwahl mit der "größten Strenge und Gesetzmäßigkeit" und zugleich der "größten Freiheit" in der Kultur der Hellenen. Zit. nach **Moravanszky**, Akos: Die Architektur der Donaumonarchie 1867-1918. Berlin **1988**, S.44; das Budapester Parlamentsgebäude von Imre Steindl (erb. 1885-1902) zeigt eine vergleichbare Grundrißsystematik, die ebenfalls streng symmetrisch ist, allerdings in gotisierenden Formen. Die zentrale Halle zeigt zahlreiche Parallelen zu Schinkels Schloßkirche, ist aber in ihrem äußeren Erscheinungsbild wieder an die Kathedralidee angeglichen, wie sie Schinkel in seinem Entwurf zum Freiheitsdom entwickelt hatte. Steindl begründet seine Stilwahl mit dem "nationalen und individuellen Geist" des Mittelalters. Ebd., S.44. Erstaunlicherweise zeigt das stilistische Verhältnis zwischen dem Wiener und dem subalternen Budapester Parlament gegen Ende des Jahrhunderts immer noch eine ähnliche Gewichtung, wie sie bereits die Entscheidung Friedrich Wilhelms III. für die gotische Variante der Werderschen Kirche in Berlin bedingt haben könnte. Vgl. **Kunst** **1974**, S.254f.

Nachfolgebauten des Jahrhunderts konsequent weiterentwickelt und bei Schinkel zum ersten Mal in solch eindeutiger Weise für den deutschen Kulturraum formuliert.

Damit wird einmal mehr die politische Bedeutung des Hippodrom - Motives evident, die sich in Schinkels Entwurf eindeutig von der politischen Öffentlichkeit des Pariser Marsfeldes herleiten läßt und nicht ausschließlich auf ihren archäologischen Schauwert im Sinne einer antiken Villenrekonstruktion beschränkt werden kann.<sup>247</sup>

Können die ausgewogenen kompositorischen Verhältnisse zwischen den parlamentarischen und den höfischen Institutionen in den realisierten Parlamentsgebäuden auf die bereits verfassungsmäßig organisierten Staatsgebilde des späteren 19. Jahrhunderts bezogen werden, so ist Schinkels "Schloßkirche" als westlichster Punkt auf der Progressionsachse der Rotunden als politisches Postulat zu verstehen, das die gesellschaftliche Situation des Jahres 1835 in Preußen zum Ausdruck bringt. Das Parlamentsgebäude der vermeintlichen "Schloßkirche" besetzt den westlichsten Punkt dieser offenen Progressionsachse und ist damit dem Bereich einer idealen Zukunft zuzuordnen. Der Reflex des Grundrißmotives auf der Flagge am Leuchtturm unterhalb des Tempels der Nationalheiligtümer kann so gesehen auf den Beginn einer bürgerlich geprägten politischen Emblematisierung im Sinne des Parlamentarismus verstanden werden, wenn dadurch der Bereich des Handelshafens der Stadt zu Füßen der Residenz determiniert wird. Diese Deutung unterstreicht das äußere Erscheinungsbild der Schloßkirche, das, wie bereits dargestellt wurde, nicht mehr von einem nationalromantisch aufgeladenen Kathedralbegriff des Mittelalters herzuleiten ist und somit in der Idealisierung eines pseudohistorischen Ideals "Werte aus der Vergangenheit aktivieren will", sondern sich "ganz neu, ohne historischen Rückhalt, frei und autonom, zu artikulieren" sucht.<sup>248</sup>

Die architektonische Sachlichkeit der gotisierenden Kirchenfassade entspricht dem funktionalen "Kasernen"-Stil des Verwaltungsflügels, indem sie den Raum auf ein gleichartiges tektonisches System reduziert, das im Grundriß und im Aufriß alle Bezüge zu einer wirklichen Sakralarchitektur im Sinne des 19. Jahrhunderts vermeidet. Der Vergleich zu einem Rundkirchen-Entwurf aus den 30er Jahren (Abb. 27), der zum Konvolut der Lehrbuchmappen gehört<sup>249</sup>, verdeutlicht diese radikale Reduktion, die Schinkel in der "Schloßkirche" vollzieht. Der Chorraum, der dort noch ausgesondert ist, erscheint in der Residenz nicht mehr; alle Verweise auf eine religiöse Nutzung sind allein auf die Ausstattung des Raumes beschränkt.

Eine Altarnische wird ebenso vermieden wie im mittleren Thronsaal die Pathosformel einer Konche für den Herrschersitz, die noch in zahlreichen Entwürfen der Zeit verbindlich ist.

---

<sup>247</sup> Gerade das Pariser Marsfeld galt als zentrales Symbol der Vereinigung von König und Volk während der ersten Jahre nach der Revolution von 1789 und wurde als solches in diesem Bedeutungsgehalt auch nach der Juli-Revolution von 1830 reaktiviert.

<sup>248</sup> Warnke, Martin: Bau und Gegenbau. In: Hipp/Seidl 1996, S.12f.

<sup>249</sup> Vgl. Peschken 1979, Abb.275.

Schinkels Thronsaal steht einer räumlichen Distanzierung des Monarchen aus der Gesellschaft entgegen, denn der Fürst wird im optischen "Käfig" der Rotunde gleichsam zum Denkmal aufgesockelt, das man museal rezipiert wie eine der antike Statuen in der Rotunde des Museums am Lustgarten. Damit wird ihm jede praktische Funktion zugunsten einer rein repräsentierenden und als historisch definierten abgesprochen.

Die Schloßkirche gibt keine axiale Ausrichtung des Raumes im ursprünglichen dynastischen oder religiösen Sinne mehr vor, an der abzulesen wäre, wie sich der Gläubige dem Herrschersitz beziehungsweise dem Altar in respektvoller Weise zu nähern habe. Die Position des Altares im östlichsten Interkolumnium des inneren Säulenkranzes scheint allein aus der Tatsache abgeleitet, daß eine Kirche traditionell geostet sein muß. Die räumliche Systematik selbst bringt die hierarchischen Differenzen der Rezipienten nicht mehr in einem sakralen Raumgefüge zum Ausdruck, sondern macht gewissermaßen Fürst, Priester und Gläubige beziehungsweise nun Fürst, Minister und Volk zu gleichrangigen Benutzern des Raumes.

Das fadenkreuzförmige System der erschließenden Korridore läßt es infolgedessen ebenso unwahrscheinlich erscheinen, daß die nördliche Verbindungsgalerie ursprünglich im Pfarrhaus mündete. Die unharmonische Anbindung des Pfarrgartens an das Kirchengebäude, die einer Monumentalisierung des quadratischen Hofes mit seinen polygonalen Ecktürmen entgegensteht, läßt eher vermuten, daß auch das Pfarrhaus einer Phase der Umwidmung des Planganzen entstammt und ursprünglich statt dessen eine direkte Anbindung der nördlichen Galerie an das Wegesystem vorgesehen war, die dem öffentlichen Anspruch eines Parlamentsgebäudes gerecht geworden wäre.

## 6. Zusammenfassung

Zusammenfassend lassen sich zu Ansicht und Grundriß der Residenz also folgende zentrale Bemerkungen machen:

Die Aufrißsystematik zeigt eine klare Unterscheidung zwischen der Stadtebene und den Bauten der Residenz durch eine dominante horizontale Kompositionslinie, an der sich ein panoramatisches Bild der Einzelarchitekturen von Ost nach West aufbaut. Diese Systematik korreliert mit der zyklischen Gestaltung des Grundrisses und seiner Ost - Westachse von Theater, Thronsaal, Schloßkirche und Tempel der Nationalheiligtümer. Auch in der Ansicht kommt dem Tempel insofern eine herausragende Bedeutung zu, als er formal ausgegrenzt ist und Kompositionsschemata aufgreift, die Schinkel bereits in einem seiner zentralen Bilder aus der hochromantischen Epoche entwickelt hatte. Inhaltliche Aspekte dieser Gemälde werden ebenso reflektiert wie formale Prinzipien der Gestaltung, allerdings unter veränderten Vorzeichen.

Der übrige Aufbau der Ansicht ist weniger traditionellen Landschaftsdarstellungen verpflichtet, die Schinkel vergleichbar in seinen Gemälden aus der Zeit von 1810 - 1815 reflektiert hatte, sondern von einer geometrisierend - flächenhaften Art der Bildkomposition, wie sie in romantischen Bildfindungen bei Runge oder Caspar David Friedrich zu finden ist. Nicht nur kompositorisch werden diese Vorbilder zitiert, sondern auch hinsichtlich wichtiger inhaltlicher Motive, wie dem der Spiegelung oder der Reichstagssymbolik.

Das Thema der Spiegelung, das ein wesentliches Merkmal der Architekturideen Friedrich Wilhelms IV. ist, erfährt insofern eine Neuinterpretation, als es nicht auf Bildbestandteile der Residenzansicht selbst bezogen ist, sondern argumentativ auf die Stadtanlage zu Füßen der Residenz zielt.

Im Vergleich zu dieser Stadt und ihren architektonischen Verweisen auf eigene unrealisierte Entwürfe entwickelt Schinkel in der Residenzansicht das Abbild einer Stadtkrone, die in ihrer prozeßhaften Entwicklungssystematik des Grundrisses auf einen Zukunftsbegriff ausgerichtet ist, der weit über eine historisch aufgefaßte, romantisch - konservative Zyklicitätsauffassung hinausgeht. Schloßkirche und Nationaldenkmal erscheinen sowohl im Grundriß als auch in der Ansicht nicht als Rückgriffe auf zeitgenössische Vorbilder und Zitate eigener Erfindungen, sondern stellen aktualisierte Prototypen der jeweiligen neuinterpretierten Bauaufgabe dar, die über die eigentliche ursprüngliche Zweckbestimmung hinausweisen.

Die Schloßkirche entspricht nicht mehr dem pseudomittelalterlichen Kathedralgedanken der sogenannten Dombilder und den damit verbundenen politischen Aussagen, ebenso wie der Tempel der Nationalheiligtümer, entgegen den in der Forschung geäußerten Ansichten, inhaltlich nicht mit dem Friedrichsdenkmalentwurf von Gilly und dem Walhalla - Projekt gleichgesetzt werden kann.

Die Schloßkirche kann vor dem Hintergrund französischer Prototypen konstitutioneller Architekturikonographie als politische Konkretisierung des bürgerlichen Anspruchs auf einen repräsentativen Verfassungsstaat mit Gewaltenteilung verstanden werden, der sakralisierte Thronsaal als symbolischer Ausdruck des ausgeglichenen Verhältnisses von konstitutionellem König, Parlament und Volk. Die rezeptionsgeschichtlichen Verweise unterstützen diese Theorie, denn auch sie zeigen eine vergleichbare Zweiteilung der politischen Einflußbereiche von Aristokratie und Bürgertum.

Die Lokalisierung der Schloßkirche auf einer nach Westen offenen Progressionsachse setzt die Komposition in den zeitgeschichtlichen Kontext Preußens, der vom König die Entscheidung über die politische Zukunft des Staates, also die Verfassung einfordert. Deshalb erscheint der Fürst als Regent, der Entscheidungen über Erfolg oder Mißerfolg fällt, auf dem Mittelakroter des Tempels der Nationalheiligtümer, welcher seinerseits dem Bereich der zukünftigen Entwicklung des Staates an der äußersten westlichen Position der Rotundenachse zugeordnet wird.

### III. Zwischen Retrospektive und Utopie

#### Die Portalanlage als Fokus von Struktur und Bedeutung

Im vorangegangenen Kapitel sind bereits die symbolischen Implikationen der Portalanlage angedeutet worden, die über eine rein funktionale Aufgabe hinausverweisen und den Eingang zu Schinkels Residenz zu einem zentralen Träger von Bildaussagen machen. ( Abb. 31 )

Da die gesamte Residenzanlage in Zusammenhang mit den Schloß- und Burgenarchitekturen der Hohenzollernfamilie gebracht werden kann und im Kontext vergleichbarer Projekte des beginnenden 19. Jahrhunderts gesehen werden muß, wird im folgenden zu untersuchen sein, welches Assoziationsfeld Schinkel mit seinem Portal abrufte und inwiefern er auf konkrete Vorbilder der zeitgenössischen Architektur - und Kunstgeschichte Bezug nimmt bzw. in entscheidender Weise Vorbilder aus der Zeit um 1800 reaktiviert und in modifizierter Form zitiert. Aus der Analyse wird ersichtlich werden, daß der Eingang zu Schinkels Residenz eine Besonderheit unter den Vergleichsbeispielen darstellt, wodurch eine klare Abgrenzung des Projektes beispielsweise von der Akropolisplanung und dem Orianda - Entwurf möglich wird.

Die Burgenromantik des deutschen Adels zu Beginn und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ist ein von der kunsthistorischen Forschung insbesondere in den letzten 25 Jahren hinlänglich bearbeitetes Thema und Gegenstand zahlreicher umfassender Überblicks- und Detailuntersuchungen im Zusammenhang mit dem Themenkomplex des Historismus. Gerade das Problem des romantischen Schloßbaus um die Mitte des 19. Jahrhunderts, also an der Schnittstelle zwischen romantisierend - klassizistischer Architektur und dem Einsetzen der eklektizistisch - stilpluralistischen Phase des Historismus der späteren Projekte, ist in zahlreichen Publikationen dokumentiert und für die Forschung erschlossen worden.<sup>1</sup>

Für die Bearbeitung der Schloß - und Burgenentwürfe Schinkels im Auftrag der hohenzollernschen Prinzen und ihrer Familien hat bereits das Schinkel-Lebenswerk die Grundlagen gelegt, welche zum Ausgangspunkt weiterer Untersuchungen zu Teilaspekten der Archi-

---

<sup>1</sup> Eine der ersten umfassenden Untersuchungen und Dokumentationen zum Themenbereich romantischer Schloß- und Burgenbauten des 19. Jahrhunderts lieferte **Biehn**, Heinz: *Residenzen der Romantik*. München **1970**; ebenso grundlegend für die Bedeutung des Schloßbaus **Wagner-Rieger**, Renate(Hg.): *Historismus und Schloßbau*. München **1975** (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts.28).

tekturgeschichte des 19. Jahrhunderts und - im Kontext des Schinkel - Jubiläums im Jahr 1981 - zum Stellenwert von Schinkels Beiträgen zu diesem Thema dienten.

Schinkels Fürstenresidenz von 1835 und insbesondere ihre inhaltlichen Aspekte waren davon bislang ausgeklammert; eine Tatsache, die darauf hindeutet, daß der Plan zwar in Zusammenhang mit anderen vergleichbaren Projekten aus Schinkels Spätzeit gebracht, aber dennoch insgesamt isoliert betrachtet wird.

Das Verdikt des "Legitimus", das Goerd Peschken im Rahmen seiner Publikation der Lehrbuchpläne 1979 bezüglich der Residenz formuliert hatte, stand einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung in dieser Hinsicht offenbar ebenso im Wege: er subsumierte die Pläne und Skizzen zur Fürstenresidenz unter dem Titel "Die legitimistische Lehrbuchfassung" und bezeichnete das Projekt als Ausdruck der monarchischen Ziele des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und als "Dekorum des Absolutismus". Wie bereits dargelegt, haben andere Untersuchungen der These Peschkens zwar grundsätzlich widersprochen, ohne aber darauf hinzuweisen, woran erkennbar wird, daß es sich um ein ideales Modell des Konstitutionalismus bzw. zu dessen politischer Überwindung handelt.

Vor dem Hintergrund der weitreichenden kunsthistorischen Bearbeitung der verwandten Projekte und Planungen Schinkels, beispielsweise zu einem Schloß auf der Akropolis in Athen, einer Residenz für die russische Zarin Alexandra Feodorowna auf der Krim, der Rekonstruktion der Pliniusvillen, den Entwürfen zu Umbauten und Erweiterungen der mittelalterlichen Rheinburgen und der Konzeption einer Triumphstraße in Potsdam, stellt sich also die Frage, warum diesen Burgenträumen und Höhengschlössern, die zu einem beträchtlichen Teil im Auftrag Friedrich Wilhelms IV., auch bereits während seiner Kronprinzenzeit entstanden, die Fürstenresidenz bislang nicht zugeordnet worden ist.

Zur Beantwortung dieser Frage und der Bewertung des Residenzprojekts im Kontext der übrigen Idealentwürfe und Architekturphantasien ist es notwendig, die Unterschiede in Bildsprache und Architektursymbolik zwischen der Idealresidenz und den o.g. Projekten zu benennen und ihre Bedeutungszusammenhänge nachzuvollziehen, um der wissenschaftlichen Reserviertheit gegenüber einem der größten Entwürfe Schinkels aus seiner Spätzeit auf den Grund zu gehen. Dieser kann nicht allein darin gesucht werden, daß die Residenz im Gegensatz zu den genannten Projekten als Lehrbuchmodell gedacht und vermutlich nicht auf Realisierung angelegt war.

Bei allen Parallelen formaler Natur, die besonders der Vergleich mit den beiden anderen Höhengschlössern des späten Schinkel, dem Akropolisprojekt von 1834 ( Abb. 3 a ) und Schloß Orianda von 1838 ( Abb. 4 ) , als Weiterentwicklungen des Typus der antiken Villa suburbana aufzeigt<sup>2</sup>, sind doch entscheidende strukturelle, aber auch bildhafte Unterschiede zu benennen.

---

<sup>2</sup> Börsch-Supan, E. 1979.



Diese werden bereits mit der Frage der räumlichen Erschließung der Residenz und ihrer Eingangssituation an zentraler Stelle innerhalb der panoramatischen Ansicht augenscheinlich und bringen eine grundlegend anders zu bewertende Auffassung von Architektur und Raum zum Ausdruck, die über ausschließlich funktionale Aspekte hinausgeht und statt dessen von bildhaften Intentionen geprägt ist.

Die Portalsituation mit ihrer scheinbar konventionellen, aber äußerst prägnanten Symbolik, die sich grundsätzlich zwar geläufiger Motive der Architekturgeschichte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bedient, ist für eine späte, "romantische" Schloßkonzeption des Jahres 1835 allerdings ungewöhnlich, weil Schinkel durch die Wahl unterschiedlichster architektonischer Zitate retrospektiven Bezug auf die Architekturgeschichte um 1800 nimmt. Die Symbolsprache der sog. Revolutionsarchitektur wird ebenso für die Argumentation der Portalanlage herangezogen wie zentrale Bildtopoi der romantischen Kunst und Literatur, offenbar um argumentative Bezüge herzustellen, deren Bedeutung für die inhaltliche Interpretation ausschlaggebend ist.

Im Jahr 1835 kann die Epoche der romantisierenden Architektur und des Klassizismus als weitestgehend abgeschlossen angesehen werden, da Industrialisierung und gesellschaftliche Veränderungen zu einem neuen Aufgabenfeld von künstlerischer Arbeit geführt haben, das nur noch sehr wenig mit Inhalten und zentralen Themenkomplexen des Zeitraumes zwischen ca. 1790 und 1830 zu tun hat. Diese grundlegenden Veränderungen und das Einsetzen einer historistischen Stildiskussion wirkten sich auch auf Schinkels zukunftsweisende "technizistische" Projekte nach 1830 aus.

Es stellt sich daher für den Zusammenhang des Architektonischen Lehrbuches umso deutlicher die Frage, wie der retrospektive Blick Schinkels in seiner bildhaften Darstellung des Residenzplanes zu werten ist, welche paradigmatischen Themen und symbolischen Bedeutungsfelder er in seinem Hauptanschauungsobjekt zum Lehrbuch noch einmal reflektiert und wie diese Rückbesinnung vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des Jahres 1835 zu interpretieren ist.

Bereits mit der Eingangssituation der Residenz werden nicht nur historische Bezüge hergestellt, sondern der Blick in die Vergangenheit selbst wird mit dem prominenten Höhlenmotiv zum Thema erhoben und dient gleichsam als Konterkarierung zum Blick in die Zukunft, der mit der innovativen Architekturauffassung auf der Residenzebene selbst zum Ausdruck kommt.

Insofern nimmt die Portalsituation einen zentralen Stellenwert als vermittelndes Architekturglied zwischen Retrospektive und Utopie ein und muß dementsprechend einer grundlegenden Analyse unterzogen werden, denn das Motiv der Höhle im Berg ist mit einem umfassenden System von Konnotationen aus Literatur, bildender Kunst und Philosophie

belegt, die es zu einem weit über die architektonischen Bezüge hinausgehenden zentralen Symbol insbesondere der Romantik um 1800 machen.<sup>3</sup>

Die Verwendung eines derartig vielschichtigen Symbols, das insbesondere an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in zahlreichen internationalen architektonischen Entwürfen und realisierten Projekten wiederzufinden ist, stellt die Frage nach Schinkels Motivation, den "Gang in den Berg" in der Residenzansicht zu thematisieren. Gerade als Reflex von Bildern aus der romantischen Literatur, deren nachhaltigste Beispiele im Verlauf der Untersuchung ebenso in die Betrachtung einbezogen werden sollen, scheint sich eine weit über die rein funktionale Aufgabe eines Portals hinausgehende Systematik symbolischer Assoziationen zu ergeben, die Schinkel bewußt in die Konzeption seines Musterbeispiels für das geplante Architektonische Lehrbuch einbringt und die Ansicht damit als Informationsträger gleichrangig neben den Grundriß stellt. Das bedeutet, daß die bildhaften Qualitäten des Entwurfes und insbesondere die der Portalanlage von ebenso zentraler Bedeutung für das Lehrbuchbeispiel sind wie die technischen Aspekte des Grundrisses. Offenkundig liegt Schinkel nicht nur daran, den Architekturschülern die Bedeutung des technischen Apparates zu vergegenwärtigen, den er in den zahlreichen Skizzen zum Lehrbuch entwickelt hat, sondern ihnen durch die suggestive Kraft der Residenzansicht auch eine pädagogische und weltanschauliche Richtlinie mitzugeben, die der virtuelle Rundgang durch die Anlage offenbaren soll.

Da den symbolischen Bezügen des Residenzpanoramas bislang in der Forschung nicht Rechnung getragen wurde, sondern ausschließlich die technischen Aspekte im Vordergrund der Analysen standen, versucht das nachfolgende Kapitel der Assoziationsbreite der Ansicht und besonders der Portalanlage nachzugehen.

## 1. Die Komposition der Portalanlage

Das dominanteste Motiv in der Ansicht der Bergresidenz ist der monumentale Rundbogen mit seiner vorgestellten Tempelarchitektur auf der stadtseitigen Ebene. ( Abb. 13 ) Er ist der bildbestimmende Mittelpunkt des gesamten Architekturpanoramas, das Schinkel in der zwei Meter breiten Ansicht der Residenz entwickelt.

Über das Rundbogenportal erfolgt die Erschließung der gesamten Architekturanlage, da davon ausgegangen werden muß, daß die Fahrwege auf dem Residenzplateau nicht noch an anderen Stellen mit dem tieferliegenden Niveau der Stadt und ihren Verkehrswegen verbunden sind.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Grundlegend dazu **Ziolkowski 1994**, S.29-81.

<sup>4</sup> Die Fokussierung in der Gesamtansicht auf das Rundbogenportal und die Orientierung sowohl der Stadtanlage zu Füßen der Residenz als auch der Residenzbauten auf den zentralen Eingangsbereich hin lassen diese Annahme logisch erscheinen; wie bereits im vorangegangenen Kapitel dargelegt, beansprucht auch die

Die isolierte Verwendung dieses erheblich monumentalisierten Motivs an einer solch exponierten Stelle unterscheidet die Residenz eines Fürsten von anderen vergleichbaren Planungen Schinkels aus der Spätzeit, aber auch von grundsätzlich für den Vergleich heranzuziehenden Projekten anderer zeitgenössischer Architekten.<sup>5</sup> ( Abb. 69 und 70 )

Das monumentale Rundbogenportal liegt in der Mitte der weit ausgreifenden Anlage direkt unter dem zentralen Thron - und Festsaal. Es unterteilt die Substruktionen in zwei nahezu identische Hälften. Der Rundbogen selbst beansprucht das Zentrum der ca. 40 Meter hohen Substruktionsbauten, die das Residenzplateau von der darunter liegenden Stadt trennen.<sup>6</sup>

Sind die flankierenden Substruktionen durch eine zum Teil doppelte, rhythmisch gestaltete Blendarkatur gegliedert, so beansprucht der Torbogen eine ca. 40 x 60 Meter große glatte Mauerfläche, die durch ein völlig anderes Dekor auffällt. Dieses untergliedert die Wandfläche durch waagrecht verlaufende Reliefbänder mit figürlichen Darstellungen, deren inhaltliche Programmatik aus dem vorhandenen Material nicht näher erschlossen werden kann.<sup>7</sup>

Den oberen Abschluß der den Rundbogen umgebenden Wandfläche nehmen sechs geflügelte Viktorienreliefs ein, deren drei mittlere vertiefte Wandfelder mit griechischen Phantasieworten flankieren.<sup>8</sup>

---

Anlage des Tempels der Nationalheiligtümer keinen autarken Zugangsbereich, so wie es die Bauaufgabe vor dem zeitgenössischen Hintergrund vergleichbarer Projekte hätte erwarten lassen.

<sup>5</sup> Als ein beispielhafter Vergleichsentwurf sei auf Johann Heinrich Gentz' "Entwurf zu einem fürstlichen Lustschloß" aus dem Jahr 1793 verwiesen, der 1797 auf der Berliner Akademieausstellung als Ergebnis der italienischen Studienzeit des Architekten ausgestellt wurde. Auch bei diesem Entwurf handelt es sich um eine weitläufige Architekturanlage, die durch ihre zahlreichen Bezüge zu antiken und palladianischen Architekturen die Qualität eines Architekturcapriccios für sich beansprucht und eher an den Rekonstruktionsversuchen des Salomonischen Tempels von Villalpando und De Wailly orientiert scheint als an der Typologie eines Schlosses. Siehe: **Nerdinger**, Winfried/**Philipp**, Klaus-Jan, u.a.: *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. München **1990**, S.102f., Abb.16; vergleichbare Konzeptionen bestimmen die akademischen Entwürfe für Schloß- und Kommunalarchitekturen in Europa noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Vgl. **Grands Prix d'architecture**. Projets couronnés par l'académie royale des Beaux Arts de France. Liege 1842, pl.14: Lazarettentwurf von Hubert (auch abgeb. in **Oncken 1935**).

<sup>6</sup> Architekturikonographisch sind die Substruktionen mit denen des Palastes des Septimius Severus und der Domus Augustiana in Rom in Verbindung zu bringen, die der räumlichen Isolierung der kaiserlichen Wohnungen aus dem Stadtzusammenhang dienten. Vgl. **Giedion**, Siegfried: *Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*. Tübingen **1969**, S.191ff. (Abb.71).

<sup>7</sup> In erster Linie handelt es sich um paarweise sich gegenüberstehende Greifenfiguren, wie sie sich ebenfalls an der Wohnung des Fürsten als flankierende Figuren im emblematischen Zusammenhang des Herrscherwappens wiederfinden. Als dekoratives Element tauchen diese Figuren in zahlreichen architektonischen und kunstgewerblichen Entwürfen Schinkels und anderer Architekten der Zeit auf. Eine dezidierte symbolische Bedeutung über die reine Prachtentfaltung hinaus ist nicht nachweisbar.

<sup>8</sup> Sechs solcher vergleichbarer Viktorienfiguren sind ebenfalls Bestandteil des figürlichen Programms der Frontseite des Portikus der Neuen Wache. Die Forschung hat auf den Zusammenhang zwischen der Wache und zeitgenössischen Torarchitekturen hingewiesen, der sich auch im Vergleich mit dem Schinkelschen Residenzportal bestätigt. Vgl. dazu **Kunst 1990**, S.79ff.

Auffallend ist die streng symmetrische Gestaltung des Eingangsbereiches in einer sogenannten malerischen, also die klassische Symmetrie verlassenden Architekturkonzeption aus der Reifezeit Schinkels.

Mit ihr entsteht ein auffallender Widerspruch zwischen den Flügelarchitekturen und dem Zentrum der Ansicht, ebenso wie zwischen dem "Oben" und "Unten", also zwischen Asymmetrie und Symmetrie. Während Schinkel mit dem zentralen Eingangsbereich und dem darüberliegenden Thronsaal auf kompositorische Schemata traditioneller Schloßarchitekturen zurückgreift, entwickelt er in den weiteren Bereichen des Residenzplateaus eine Architekturanlage, wie sie bereits mit den wesentlich kleineren, freien "malerischen" Konzeptionen Charlottenhof ( Abb. 18 ) und den Römischen Bädern in Potsdam realisiert worden war, wie sie aber in größerem Kontext auch in den Rekonstruktionen der Pliniusvillen aus den 30er Jahren ( Abb. 11 ) grundrißbestimmend sind.<sup>9</sup>

Dem monumentalen Rundbogenportal kommt also neben der Eingangsfunktion eine Vermittlerfunktion zwischen zwei vordergründig völlig unterschiedlichen Kompositionsschemata zu, die die Frage nach seinem symbolischen Ausstattungsvokabular und dessen Zielgruppe stellt.

## 2. Motivgeschichtliche und historische Implikationen des Rundbogenportals

Monumentale Rundbögen finden als Eingangssituation und konstituierender Bestandteil von öffentlichen Repräsentationsbauten, insbesondere gerade auch von Schlössern, in der Architektur der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert häufige Verwendung. Das architekturgeschichtlich bis auf die antike Thermenarchitektur zurückzuführende Motiv ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem eminent wichtigen Bild- und Architekturbestandteil geworden und wurde insbesondere von den Architekten im Umfeld der sogenannten französischen Revolutionsarchitektur geradezu inflationär eingesetzt.

Architekturhistorisch rekurriert die Kunst der Zeit damit nicht zuletzt beständig auf Vorbilder aus der Antike, aus palladianischen Bauten und dem Barock, die besonders durch die weitreichende Rezeption der graphischen Werke Piranesis und ihrer dramatischen Architekturauffassung präsent waren.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Zu Schinkels asymmetrischen "malerischen" Architekturkompositionen siehe **Moyano 1992**, S.307ff.: auch Moyano führt den Residenzgrundriß auf die Villenrekonstruktionen Schinkels nach Plinius aus dem Jahr 1833 zurück, ohne auf die völlig veränderte Wegerschließung durch die Galerien und Fahrwege einzugehen und die Ausgewogenheit der Architekturen im Sinne einer Symmetrisierung der institutionalisierten Funktionen zu berücksichtigen.

<sup>10</sup> Vgl. zum Stellenwert Piranesis grundlegend **Reudenbach**, Bruno: Gian Battista Piranesi. Architektur als Bild. München **1979**. Zur Bedeutung Piranesis für die Schinkel-Zeit **Forssman 1981**, S.20ff.

Zahlreiche der Architekten bedienten sich monumentaler halbrunder Bögen als Substruktionsmotiv, für Portalanlagen etc. und dies häufig in so großer Anzahl, daß nur schwer eine zentrale symbolische Bedeutung daraus zu konstatieren wäre.

Als einzelnes Motiv in einer vergleichbar dominanten Position wie in Schinkels Residenz, finden sich monumentale Bögen besonders in den Entwürfen der französischen Revolutionsarchitekten Boullée, Lequeue und Ledoux für Stadttore und kommunale Großbauten. ( Abb. 72 )

Als herausragender Bestandteil und Träger einer symbolischen Information in der Residenzansicht ist der Rundbogen insofern anzusehen, als sich seine Gestaltung deutlich von den links und rechts anschließenden Flanken der Substruktionen abhebt und er dadurch sowohl räumlich als auch formal isoliert wird.

Im Gegensatz zu deren durchbrochenem Mauerwerk, das durch rundbogige Blendarkaden rhythmisch strukturiert ist, wird das Portal von einer glatten Mauerfläche umgeben und öffnet sich in einem fünffach abgetreppten Gewände, das die Rundbogenöffnung einrahmt. Damit ist der Bereich des Rundbogenportals als isoliert zu betrachtende homogene Komposition aufzufassen, die in engem Zusammenhang mit dem darüberliegenden Peristyl des Festsaaes steht, der ebenfalls formal durch die beiden begrenzenden Bäume isoliert und damit gleichsam monumentalisiert wird. Doch zunächst ist der Bedeutung des räumlich klar akzentuierten Rundbogens nachzugehen, der für die Ansicht der Residenz eine so bildbestimmende Rolle spielt.

## Der Triumphbogen

Hinsichtlich der akzentuierten Gestaltung der Portalzone ist für die ikonographische Analyse der Typus des Triumphbogens heranzuziehen, der besonders aus den zeitgenössischen Publikationen der französischen Revolutionsarchitektur bekannt ist und für die nachfolgende Epoche der napoleonischen Kaiserzeit eine der zentralen architektonischen Bauaufgaben imperialer Architektur in Frankreich darstellte.<sup>11</sup> ( Abb. 73 )

Sowohl bei der offiziellen Einnahme einer eroberten Stadt als auch den triumphalen Einzügen des Kaisers und seiner Truppen in Paris dienten diese, zu einem großen Teil ephemeren Festarchitekturen der Inszenierung Napoleons in der Tradition römischer Imperatoren.<sup>12</sup> Triumphbögen, zumeist auf das Vorbild des Septimus - Severus - Bogens in

<sup>11</sup> Siehe dazu **Westfeling**, Uwe: Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert. München **1977**. Zu den napoleonischen Festarchitekturen **Biver**, Marie-Louise: Pierre Fontaine. Premier architecte de l'Empereur. Paris **1964**, Abb.27: Triumphbogen vor dem Tuilerienpalast anlässlich der Hochzeit Napoleons. Stich von Percier und Fontaine.

<sup>12</sup> Im Gegenzug zu den kaiserlichen Inszenierungen diente das Brandenburger Tor in Berlin nach dem Ende der Befreiungskriege mit der am 30. Juni 1814 wieder aufgestellten Quadriga als Triumph- und Friedenstor für den feierlichen Einzug Friedrich Wilhelms III. am 7. August 1814. Der rückgeführten Quadriga, die als

Rom zurückgehend, sind in der gesamten europäischen Architekturgeschichte der Zeit nachweisbar.<sup>13</sup>

Somit erscheint das Motiv als Eingangssituation zu einer Fürstenresidenz grundsätzlich nahezuliegen, wenn man bedenkt, daß auch in Preußen vergleichbare ephemere Architekturen noch bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts als Festarchitekturen des Hohenzollernschen Kaiserhauses gebräuchlich waren.<sup>14</sup>

Aber auch als städtische Repräsentationsbauten mit deutlich politischer Symbolfunktion werden Triumphbögen nicht nur in antikisierender Auffassung, sondern in vergleichbar reduzierter Form wie in Schinkels Residenzentwurf eingesetzt.

Eines der wichtigsten Beispiele dieser Art stellt der monumentale Triumphbogen am zentralen Schloßplatz in St. Petersburg dar ( Abb. 74 ), der als militärisches Siegesdenkmal für die erfolgreiche Befreiung von der napoleonischen Besatzung erbaut wurde. Interessant für den Zusammenhang der Residenz ist dabei, daß dieses politische Denkmal in eine Gebäudezeile der Stadt integriert und Bestandteil des innerstädtischen Wegesystems ist. Im Gegensatz zu anderen europäischen Beispielen handelt es sich bei dem Petersburger doppelten Triumphbogen des Architekten Carlo di Giovanni Rossi nicht um eine denkmalhafte, räumlich isolierte Anlage, wie es beispielsweise mit dem Arc de Triomphe in Paris der Fall ist, sondern um eine, in das funktionale System des Straßennetzes integrierte Verkehrsarchitektur, deren denkmalhafte Bedeutung der Funktion der räumlichen Vermittlung zwischen Platz und Straße untergeordnet ist.<sup>15</sup> Diese Einbindung eines Denkmals in den funktionellen Zusammenhang einer Stadtanlage durch die Verbindung verschiedener öffentlicher innerstädtischer Räume macht den Unterschied zu klassischen, isoliert stehenden Triumphbögen aus und verdeutlicht die analoge urbane Funktion, die Schinkels Residenzportal übernimmt.

## Gartenarchitekturen

Für den Zusammenhang der Schinkelschen Residenz ist aber ebenso die Verbindung des monumentalisierten Rundbogens mit einer eingestellten Tempelarchitektur von Bedeutung, die in der Ansicht der Anlage wie eine vorgeblendete Fassadenarchitektur wirkt, obwohl es sich um die Stirnseite des vor dem Rundbogenportal platzierten Ehrenhofes handelt.<sup>16</sup>

---

Kriegsbeute nach Paris gebracht worden war, kam dabei eine besondere symbolische Bedeutung für die Berliner Bevölkerung zu, die Friedrich Wilhelm in die Planungen seiner Siegesfeierlichkeiten einbeziehen mußte. Vgl. **Schadow**, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin **1987**, Bd.1, S.104.

<sup>13</sup> Vgl. **Mignot**, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Köln **1994**, S.21ff.

<sup>14</sup> Vgl. **Demps 1991**, Abb. S.103: Einzug Kaiser Franz Josefs am 4.Mai 1900 (Foto).

<sup>15</sup> Vgl. dazu **Komelova**, Galina: Die Architektur Petersburgs um 1800. In: **St. Petersburg um 1800**. Ausstellungskatalog. Hg. von der Kulturstiftung Ruhr Essen. Recklinghausen **1990**, S.43-62.

<sup>16</sup> In einer Konzeptionsskizze zur Residenz (Abb.75) sah Schinkel zunächst einen einfachen eingestellten Säulenportikus vor, der sich der Rundbogenöffnung komplett unterordnete. Vgl. **Peschken 1979**, Abb.257.

In der Kombination mit einer solchen, in der prospekthaften Fernansicht gleichsam eingestellten Tempelarchitektur ist das Motiv des monumentalen Rundbogens im Berliner Kulturraum zum ersten Mal an prominenter Stelle in der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam greifbar. ( Abb. 76 ) Das Orangeriegebäude wurde 1791 von den Architekten Langhans und Krüger im Auftrag König Friedrich Wilhelms II. erbaut, der das Gelände um den Heiligen See seit 1786 als sentimentale Gartenanlage nach englischen Vorbildern gestalten ließ.<sup>17</sup>

Die Architektur der Orangerie des Neuen Gartens ist insofern auffallend, als der Haupteingang nicht in der Mitte der langgestreckten Traufseite, sondern an der dem Heiligen See zugewandten Stirnseite des Gebäudes liegt und damit sowohl räumlich als auch inhaltlich als eine auf das Marmorpalais bezogene Prospektarchitektur im Garten zu verstehen ist.

Hinter vier eingestellten toskanischen Säulen, die das Architravgebälk mit einer bekrönenden Sphinxfigur tragen, befindet sich der als kassettierte Halbkuppel gestaltete Eingang zum Orangeriesaal.

Entscheidender Blickwinkel der Betrachtung ist im Zusammenhang mit Schinkels Residenzportal sowohl die eingestellte Kolonnade als auch die Verbindung des monumentalen Triumphbogens mit einem dahinterliegenden Grottenraum, die auf einen anderen inhaltlichen Kontext als den einer bloßen Torsituation schließen läßt.

Schinkels Residenzportal formuliert in erster Linie ebenfalls keine Eingangssituation im Sinne eines Stadtttores, sondern ist als halbkuppelige Grotte gestaltet, der der entscheidende Faktor der Durchsicht fehlt.

Auch in der Orangerie des Neuen Gartens geht die Bedeutung über die Konnotation einer herkömmlichen Triumphbogenarchitektur im Sinne eines Herrscherdenkmals hinaus und formuliert stattdessen im Gegenüber zum repräsentativen Marmorpalais den Gedanken einer Garten - Eremitage. Die sentimentalen Stimmungsarchitekturen der "fabrics" des landschaftlich gestalteten Englischen Gartens prägten diese Konzeption eines ägyptisierenden Tempeleingangs mit der dahinterliegenden Grotte.

Die Grotte des Eremiten diene gerade im Gegenüber zu offiziellen Palastarchitekturen als bildhafter Ausdruck der Zurückgezogenheit aus der repräsentativen Öffentlichkeit in die Einsamkeit und Privatheit einer Eremitage.<sup>18</sup> Die exotistische Architektur des Eingangs zur Orangerie wird auch im Neuen Garten Friedrich Wilhelms II. als eine solche Stimmungsarchitektur eingesetzt und dient dazu, Gefühle und Empfindungen bei den Rezipienten des Parkes zu evozieren und das Bild einer geheimbündlerischen Eremitage zu visualisieren.

---

<sup>17</sup> Zur Geschichte des Neuen Gartens siehe **Poensgen**, Georg: Das Marmorpalais und der Neue Garten in Potsdam. Berlin **1937**; zur historischen Bedeutung des Auftraggebers Friedrich Wilhelm II. und den Einflüssen Englands, Anhalt-Dessaus, der Freimaurer und der Rosenkreuzer-Orden siehe **Friedrich Wilhelm II. und die Künste**. Preußens Weg zum Klassizismus. Ausstellungskatalog Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Potsdam **1997**.

<sup>18</sup> Vgl. **Buttlar**, Adrian von: Der Landschaftsgarten. München **1980**, S.28ff.

Die ägyptisierende Sphinx - Figur über der Kolonnade unterstützt diesen Eindruck und definiert das Orangeriegebäude als Abbild einer fremden Kultur, das der klassizistischen Repräsentationsarchitektur des Marmorpalais entgegengesetzt wird. Der Rückgriff auf die ägyptisierende Symbolik erklärt sich durch Friedrich Wilhelms II. Interesse für das Geheimbundwesen der Freimaurer und Illuminatenorden.<sup>19</sup>

Grundsätzlich gemeinsam ist allen derartigen Grottenarchitekturen und exotischen Eremitagen in Gartenanlagen der Empfindsamkeit der sinnbildliche Hinweis auf den Tod und die Reflexion der eigenen Sterblichkeit des Menschen. Im Rahmen einer symbolischen Inszenierung von verschiedenen Stationen menschlicher Lebensalter versinnbildlichen diese Motive die *Vita contemplativa* im Gegensatz zu den offiziellen Architekturen, die dem Bereich der *Vita activa* angehören. Darauf verweist insbesondere auch immer wieder der Rückgriff auf ägyptisierende Architekturelemente und Skulpturen, deren assoziative Aussagekraft einen überwiegenden Teil von Grabmalsarchitekturen der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bestimmte.

Bereits in seinem Gemälde "Felsentor" aus dem Jahr 1818 ( Abb. 77 ) hat Schinkel den Gedanken einer Eremitage mit dem triumphbogenartigen Höhleneingang als bildbestimmendem Motiv zum Ausdruck gebracht:

"Bei Schinkel dagegen tritt die objektive Darstellung der Natur zurück. Der Horizont, über dem sich ein hoher Himmel wölbt, ist in die unendliche Ferne verlegt; der Rahmen des Felsentores gibt einen Ausblick auf die Welt als Ganzes, auf eine "Weltallegorie". Im Blickpunkt ist der mit der Natur und ihrer Unendlichkeit Vertraute, der Einsiedler zu denken."<sup>20</sup> Was Ost noch als "Weltallegorie" im Sinne romantischer Naturvorstellungen und der Schlegelschen Philosophie interpretiert, beansprucht in Schinkels Gemälde aber bereits eine politische Komponente, denn die Glocke des Eremiten, die zur Läuterung ruft, steht in kompositorischem und inhaltlichem Kontrast zu der Figur eines Ritters, der dicht am Abgrund zu einer Felsschlucht seinem Weg folgt. Der *Vita activa* des Militärs wird somit die kontemplative Zurückgezogenheit des gläubigen Eremiten warnend gegenübergestellt.

Im Rahmen der Untersuchung von Schinkels Residenzportal ist aber neben dieser Bezugnahme auf Architekturmotive des Landschaftsgartens und romantische Naturvorstellungen der Kontext städtischer Organisationsformen von besonderem Interesse, da das Portal

---

<sup>19</sup> Auf den Zusammenhang ägyptisierender Architekturelemente im Neuen Garten mit Freimaurer- und Rosenkreuzer-Symbolik, die auch für den Kontext der Residenz wichtig wird, ist bereits mehrfach hingewiesen worden. Siehe u.a. auch **Gebuhr**, Kerstin: Zaubergärten. Park Marquardt und Neuer Garten Potsdam. In: **Die Mark Brandenburg**, 6, Berlin 1992, S.33ff.; sowie **Friedrich Wilhelm II. und die Künste** 1997, S.357ff.

<sup>20</sup> Vgl. **Ost**, Hans: Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19.Jahrhunderts. Düsseldorf 1971, S.125.



direkt auf die vor der Residenz liegende Stadt bezogen wird und zu dieser einen kompositorischen und inhaltlichen Bezug herstellt.

## Revolutionsarchitekturen

Der Bezug zur Gartenthematik eröffnet Parallelen zur internationalen Architektursituation der Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.<sup>21</sup>

Gerade ein Vergleich der Residenzansicht mit Palastarchitekturen aus dem Umkreis der sog. französischen Revolutionsarchitekten ist in dieser Hinsicht aufschlußreich, wenn es um die Einbeziehung von Motiven der Gartenarchitektur in die Gestaltung städtischer Architekturnräume geht.

Die Situation des Residenzportals ist beispielsweise grundsätzlich anders aufgefaßt als in Ledoux' Palais Thelusson ( Abb. 78 a und b ), einer großbürgerlichen Stadtvilla, die der französische Revolutionsarchitekt für Paris konzipierte.<sup>22</sup>

Die Planungen für den bürgerlichen Stadtpalast gehen in das Jahr 1778 zurück, als ein Beauftragter der Witwe Georges-Tobie Thelussons das Grundstück am nördlichen Rand der Rue de Provence kaufte. Ledoux' Bau erregte schon zu Beginn der Konzeption Aufsehen, weil er dem Palais, das weit von der Straßenflucht zurücklag, als kompositorisches Gegenüber eine große isolierte Triumphbogenarchitektur als Eingangsportal vorstellte. Bislang war eine solche Form für private Architekturen ungewöhnlich, denn sie rückte den eigentlichen Stadtpalast optisch in den Hintergrund, während dem Portal eine zentrale Bedeutung in der architektonischen Argumentation gegenüber der städtischen Öffentlichkeit eingeräumt wurde.

Das Motiv einer halbrunden Triumphtoröffnung war zwar bereits weitreichend in Gebrauch, allerdings nicht als freistehendes Monument in einer privaten Architekturkonzeption, sondern zunächst vorrangig in Zusammenhang mit königlichen und adligen Bauaufgaben des ancien régime, später nach der Jahrhundertwende dann auch bei den offiziellen napoleonischen Staatsbauten.<sup>23</sup>

Für den Vergleich des Palais Thelusson mit Schinkels Residenz ist nicht nur die Stellung des Triumphbogens als Portal zur Stadt, sondern ebenso die Verbindung dieses Architek-

---

<sup>21</sup> Buttlar hat auf die Herkunft der Bauideen der Revolutionsarchitektur von den "fabrics" des Landschaftsgartens und den Wandel vom experimentellen Charakter der Architekturen zum Anspruch auf Realität hingewiesen. vgl. **Buttlar 1980**, S.105ff.

<sup>22</sup> Vgl. **Gallet**, Michel: Claude-Nicolas Ledoux. Leben und Werk des französischen "Revolutionsarchitekten". Stuttgart **1983**, darin besonders S.199ff., Abb.343-355.

<sup>23</sup> Verwiesen sei auf die bereits seit 1806 konzipierte Triumphallee Napoleons in Paris mit dem "Arc de Triomphe du carrousel" am Beginn der Magistrale am Louvrehof und dem späteren großen "Arc de triomphe" an der Place de l'étoile. Vgl. dazu zusammenfassend **Pevsner**, Nikolaus: Europäische Architektur. München **1981**, S.364ff., Abb.255.

turmotivs mit einer dahinterliegenden Grottenanlage interessant, die in abgewandelter Form auch die Eingangssituation des Ledoux'schen Palais bestimmt.<sup>24</sup>

Ledoux' Entwurf stellt ein typisches Exemplum der sogenannten "architecture parlante" dar, wenn dem architektonischen Motiv in erster Linie eine symbolische Aussagefunktion zukommt, die über die eigentlichen funktionalen Anforderungen an eine Portalanlage hinausgeht. In der Art der graphischen Wiedergabe seines Palastentwurfes geht es Ledoux nicht um eine rein technisch aufzufassende Zeichnung der Architektur, die die planerische Situation des Gebäudes verdeutlicht, sondern weitaus eindeutiger um die Wiedergabe eines dramatischen Stimmungsraumes, der die Wirkung der Architektur im städtischen Kontext interpretiert.<sup>25</sup>

Die Eingangssituation des Hotels ist eine gärtnerisch gestaltete Wegsituation, die die bildhaften Motive des Halbkreisbogens und der Grotte durch eine aufwendig gestaltete, vertiefte Gartenanlage miteinander in Beziehung setzt und dadurch einen theatralischen Stimmungsraum schafft, der als solcher von den zeitgenössischen Betrachtern durchaus in seiner symbolischen Bedeutung wahrgenommen wurde.<sup>26</sup>

Die appellativ zur Straße gerichtete Rundbogenarchitektur wurde als "großes Maul" bezeichnet und sorgte für unangenehme, beängstigende Empfindungen bei den bürgerlichen Rezipienten und für eine damit einhergehende entsprechende öffentliche Kritik.<sup>27</sup>

Erstaunlich an den zeitgenössischen Zuschreibungen ist die überlieferte Bemerkung einer Besucherin, daß sich das "Maul" des Portals zu öffnen scheine, um letztlich nichts auszusagen.<sup>28</sup> Der beredte, vordergründig appellative Charakter der Architektur bleibt also ein "stummer", worin sich deutlich macht, daß die Motivation Ledoux' für ein derartiges Architekturmotiv vorrangig die Evozierung von Empfindungen im Sinne einer stimmungshaften Gartenarchitektur war und er weniger an die Tradition imperialer Triumphbögen und deren Rezeption anknüpfte. Andreas Hauser hat das Phänomen einer solchen unartikuliert-ausdruckshaften Architektur folgendermaßen beschrieben:

---

<sup>24</sup> Auffallend ist bei beiden Bauten der tief ansetzende Rundbogen, sodaß der Halbkreis gewissermaßen direkt aus dem Erdreich aufzusteigen scheint, ohne wie in üblichen Triumphbogenarchitekturen proportional gestreckt auf einem Mauerband aufzuliegen.

<sup>25</sup> **Nerdinger/Philipp 1990**, S.13ff.

<sup>26</sup> Die Forschung hat darauf hingewiesen, daß eine vergleichbare Diskussion um den Charakter und den emotionalen Aussagewert von Architekturen, ausgehend von der französischen Architekturtheorie, auch in Deutschland bereits seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts geführt wurde. Vgl. dazu **Kruft**, Hanno-Walter: *Revolutionsarchitektur für Deutschland?* In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 3, 1987. München **1987**, S.277-289.

<sup>27</sup> Vgl. die zeitgenössische Aussage der Sängerin Sophie Arnould, zit. in: **Revolutionsarchitektur**. Boullée, Ledoux, Lequeue. Ausstellungskatalog, Baden-Baden **1970**, S.96ff.

<sup>28</sup> Ebd. S.96.

"Es ist, als ob in dem drohend starrenden Orakelmaul sich eine Dimension von Sprache anzeige, die weniger einem belebenden Dialog als einem Tod und Unheil ankündigendem Verstummen entspräche."<sup>29</sup>

So erschließt sich auch für den Kontext des Schinkelschen Residenzportals bei vergleichbarem architektonischen Instrumentarium der Bezug zum Grottenmotiv des Landschaftsgartens und zum Thema der Grabarchitektur.

Es ergeben sich aber ebenfalls Bezüge zu zentralen Themen der romantischen Kunstan-schauung, die dem Motiv des Rundbogens mit einer hintergelagerten Grotte eine grundlegende symbolische Bedeutung zuordnete und damit seine Verwendung als Eingangssituation für die Palastanlage eines idealen Herrschers erklären helfen kann.

Die exponierte Monumentalität des Rundbogens in Schinkels Entwurf kann gerade im Vergleich zu anderen Architekturen der Zeit, die sich ähnlicher Motivik bedienen, als Übertreibung begriffen werden, wenn man sie mit einer bereits 1785 in Dessau erschienenen anonymen Schrift mit dem Titel "Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen" in Verbindung bringt.<sup>30</sup>

Der Autor befaßt sich darin dezidiert mit dem Stimmungswert von Proportionsverhältnissen in Architekturen und geht gerade auf die Portalfrage gesondert ein. ( Abb. 79 ) Eine im Vergleich zu Schinkels Entwurf noch bescheidene rundbogige Öffnung im Zentrum einer verhältnismäßig geschlossenen Wandfläche ( Abb. unten rechts ) stellt für ihn in einem systematischen Vergleich von Palastfassaden bereits eine übertriebene architektonische Form des bildhaften Ausdrucks dar, die nicht aus architekturimmanenten, kompositorisch bedingten Überlegungen heraus motiviert sein kann, sondern nach Ansicht des Autors in den Bereich der Groteske und des symbolischen Ausdrucks von emotionalen Stimmungswerten verweist.<sup>31</sup>

Bereits diese frühe Zuschreibung charakterlicher Werte an das Motiv macht deutlich, daß die Motivation Schinkels für eine derart kolossale Portalsituation weit über rein funktionale Anforderungen an eine Palastarchitektur hinausgehen muß und im Bereich eines wesentlichen symbolischen Aussagewertes für sein Lehrbuch zu suchen ist.

Im Unterschied zu hermetischen Grottenanlagen, die einen abgeschlossenen Stimmungsraum kontemplativer Zurückgezogenheit in Korrespondenz zu den übrigen Architekturen eines Landschaftsgartens bilden, fungiert das Motiv des monumentalen Rundbogens in der

<sup>29</sup> **Hauser**, Andreas: >Architecture parlante - Stumme Baukunst<. Über das Erklären von Bauwerken. In: **Braegger**, Carlpeter (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München **1982**, S.127-161.

<sup>30</sup> Siehe **Kruft 1987**, S.278.

<sup>31</sup> **Kruft 1987**, S.283f., Abb.3 ( Tafel Ib ).

Großarchitektur der Residenz als Eingangsportal und markiert den Beginn einer Wegsituation, die sich innerhalb der Substruktionen und der Bauwerke auf dem Residenzplateau fortsetzt.

Schinkel greift mit der monumentalisierten Form des Höhlenmotives als Ausgangspunkt für einen bedeutungsvollen Weg geistesgeschichtlich und ikonographisch auf einen alten Topos zurück, dessen Wurzeln sowohl in der antiken Mythologie als auch der christlichen Bildallegorese zu suchen sind.

### **Grotte und Höhle als romantische Topoi**

Das Bild der Höhle ist, von der Etymologie seiner symbolischen Bedeutung her betrachtet, in Verbindung mit den geometrischen Grundformen des Kreises, der Kugel und der Halbkugel zu bringen, die in ihrer symbolischen Interpretation auf kosmologische Vorstellungen zurückgeführt werden, in denen der Himmel und die Erde, also "sphaera" und "mundus" in inhaltlichen Zusammenhang und harmonischen Einklang miteinander gebracht werden.

In der Philosophie kommt Kreis und Kugel die symbolische Bedeutung des Geistes zu, des rationalen menschlichen Erfassens von Welt und Natur. Für Plotin bedeutete der Kreis den menschlichen Geist an sich, für Hesiod stellten Kreis und Halbkugel den Sternenhimmel, das Dach der Erde dar.<sup>32</sup>

Für die romantische Philosophie ist die Deutung der Kugel des Origenes naheliegender, der sie als Gestalt der Toten nach der Auferstehung bezeichnete.<sup>33</sup>

Die Kugel verkörpert folglich den Ort, an dem die diesseitige und die jenseitige Ebene des menschlichen Daseins miteinander in Berührung kommen, wo in Analogie zum Horizont des Meeres Himmel und Erde aneinanderstoßen.

In ebensolcher Analogie zur Kugel fungiert die Höhle als symbolischer Ort des Todes, der Zurückgezogenheit und der Kontemplation. Mit dem gleichnishaften Eintritt in eine Höhle verläßt das Individuum die reale, gegenwartsbezogene Daseinsebene menschlicher Existenz und gelangt in eine andere, eine geistige Ebene von Wirklichkeit.

In der Antike erscheinen derartige symbolische Höhlenmotive in Gestalt von Mithräen, Felsenheiligtümer, in denen dem Lichtgott Mithras gehuldigt wurde. Mithras stand als Symbolfigur sowohl für Reinheit und Klarheit, galt aber auch als Kämpfer gegen die finsternen Kräfte und als Schutzgott für Freundschaft und Vertrag, somit als Garant gesellschaftlicher Übereinkünfte in politischem Sinne. Mit der rituellen Tötung des Opfertieres,

---

<sup>32</sup> Siehe den Artikel zu Kreis und Kugel. In: **Historisches Wörterbuch der Philosophie** 1976, S.1211-1226.

<sup>33</sup> Ebd., S.1223.

aus dessen Blut neues Leben entstand, gewann Mithras zunehmend auch die Bedeutung eines Weltschöpfers.<sup>34</sup>

Auch Schinkels Zeitgenosse Hegel setzte sich mit dem Motiv der Höhle und dem symbolischen Gang des Menschen in den Berg auseinander. Für ihn bedeuteten Höhlen ideale Orte der Erkenntnis, die, historisch determiniert, Grundlage der Freiheit des Menschen und der Entwicklung des Individuums ist. Als das Wesentliche geschichtlicher Erkenntnis versteht er das "Zusichselberkommen des Menschen", seinen "Aufstieg zur Freiheit".<sup>35</sup>

In seiner Ästhetik vermerkt Hegel zu den antiken Mithrashöhlen in diesem Kontext:

"Auch in diesen Mithrashöhlen finden sich Wölbungen, Gänge, die einerseits den Lauf der Gestirne, andererseits auch (...) die Wege symbolisch anzudeuten bestimmt scheinen, welche die Seele in ihrer Reinigung durchzumachen hat".<sup>36</sup> Höhlen stellen für ihn also kathartische Orte dar, die der Mensch betritt, um die diesseitige Ebene des Bewußtseins hinter sich zu lassen und eine neue Stufe geistiger Durchdringung von Welt zu erlangen. Der Gang in die Höhle bedeutet gleichsam den Gang in das eigene Innere, in den Bereich des Seelischen, Emotionalen und Unbekannten und führt zur moralischen Läuterung und Ausbildung eines freien Individuums.

Eine für den zeitgeschichtlichen Kontext interessante Verbindung zwischen der Beschäftigung mit dem Mithras - Kult und den aktuellen politischen Ereignissen der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stellt das in den Illustrationen häufig anzutreffende Symbol der phrygischen Mütze bei den Opferdienern des Mithras - Kultes dar. Diese Mütze, Symbol für die befreiten phrygischen Sklaven, war in Analogie dazu eines der zentralen Symbole der Französischen Revolution und wurde per Dekret der Nationalversammlung vom 25. September 1792 zum offiziellen symbolischen Bestandteil der Staatsinsignien der Französischen Republik.<sup>37</sup>

Geriet die phrygische Mütze zwar während der napoleonischen Kaiserzeit als nationales Symbol Frankreichs nahezu in Vergessenheit, so wurde sie aber insbesondere nach der Julirevolution von 1830 wieder verstärkt allegorischer Bestandteil der politischen Bildsprache der konstitutionellen Monarchie. In Anspielung auf die "Trois Glorieuses", die drei

---

<sup>34</sup> Zum Mithras-Kult und der Bedeutung der antiken Mithräen vgl. die entsprechenden Artikel in: **Lexikon der Kunst**, Bd.3. Berlin 1984, S.346f.; Binder, W. (Hg.): **Vollmers Wörterbuch der Mythologie** aller Völker. Stuttgart 1874. Reprint der Originalausgabe. Leipzig o.J., S.339.

<sup>35</sup> **Mann, Golo** (Hg.): *Propylaen Weltgeschichte. Das 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Berlin 1960, Bd. 8, S.466. Die Bedeutung der Geschichte und die Erkenntnis historischer Zusammenhänge für die gegenwärtige Entwicklung des Menschen hatte u.a. bereits Schiller in seiner Jenenser Antrittsvorlesung "Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" 1789 deutlich hervorgehoben. Vgl. **Schiller, Friedrich**: *Sämtliche Werke*. Hg. von G.Fricke und H.G.Göpfert. München 1958, Bd.4, S.749-767.

<sup>36</sup> **Hegel 1970, Ästhetik II**, S.290.

<sup>37</sup> Vgl. **Marianne und Germania 1996**, S.135.

revolutionären Tage zwischen 27. und 29. Juli 1830, stellte Delacroix das revolutionäre Volk in Gestalt einer weiblichen Figur mit phrygischer Mütze dar.<sup>38</sup>

Mithin kann die prägnante Höhlensymbolik im Eingangsbereich der Residenz eines Fürsten vor dem Hintergrund des Mithras - Kultes und seiner aktuellen gesellschaftlichen Konnotationen durchaus in Zusammenhang mit politischen Intentionen Schinkels gebracht werden, wenn man die symbolischen Implikationen des Motives weiterverfolgt und in den zeitgeschichtlichen Kontext einbindet.<sup>39</sup>

Höhlen und Grotten formulieren im Hegelschen Sinne den Ausgangspunkt eines idealen Weges der Erkenntnis, der symbolisch für die Suche des Menschen nach seiner Herkunft und seiner Determination als Vorstufe für die Entfaltung einer geläuterten Zukunft in einer Gemeinschaft freier Individuen steht. Bereits darin artikuliert sich der republikanisch-demokratische Impetus der Symbolik, der für die Zeitgenossen erkennbar war.

### **Todessymbol und Mausoleum**

In Verbindung mit Grottenanlagen als Symbolen des Todes und des Grabes in Landschaftsgärten erfuhr das Motiv der Höhle während der Zeit der französischen Revolution aber auch über die philosophische Deutung hinaus eine aktuelle gesellschaftspolitische Interpretation, die insbesondere die weiteren Vorstellungen der Romantik in dieser Hinsicht beeinflusste.

Kugel, Kreis und Höhle stellten für die romantische Theorie sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst zentrale Symbole dar, die häufige Verwendung zur Erläuterung eines gedanklichen, seelischen Bewußtwerdungsprozesses des Individuums fanden. Im Zusammenhang mit den politischen Veränderungen der Zeit formulierten diese gewissermaßen einen pädagogischen Anspruch.<sup>40</sup> Die omnipräsente Todessymbolik in den Friedhofs- und Begräbnisprojekten der Revolutionszeit hatte eine kompensatorische Aufgabe zu erfüllen, die aktive Gewalt durch eine symbolische mit politischer Intention ersetzen sollte:

"Hier wurde die Grenzerfahrung des Todes in Dienst genommen, nicht um den Schrecken vor dem Ende des Lebens, sondern um die Furcht vor dem Ende der Republik zu bannen, um die Ausschließlichkeit der republikanischen Tugendmoral und die Ewigkeit der bürgerlichen Republik zu beschwören und geltend zu machen. Die Idee des Direktoriums war gleichsam, die Guillotine durch eine allegorische Moralpädagogik des Todes zu ersetzen; die Gewalt würde damit auf eine Ebene verlagert, die ihr ihre blutige Seite nahm

---

<sup>38</sup> Siehe **Chaudonneret**, Marie-Claude: Das Bild der Französischen Republik 1792-1889. In: **Marianne und Germania** 1996, S.23-29.

<sup>39</sup> Das 4.Kapitel wird in anderem Kontext noch auf die Verbindungen zwischen Deutschland und Frankreich eingehen, soweit sie für die Konzeption der Residenz zum Tragen kommen.

<sup>40</sup> Vgl. dazu grundlegend **Thalmann** 1967.

und zugleich eine wirkungsvollere Verinnerlichung der republikanischen Tugendmoral versprach."<sup>41</sup>

Vor diesem Hintergrund ist auch der Topos der "Einsamkeit" ein wichtiger Bestandteil romantischer Gedankenmodelle, die sich nach der Hauptphase der Aufklärung um die Mitte des 18. Jahrhunderts am Beginn des 19. Jahrhunderts verstärkt mit der Reflexion des eigenen Standpunktes des Menschen im Weltganzen und der kosmischen Unendlichkeit auseinandersetzten.<sup>42</sup> Das Erleben von Einsamkeit ging eng mit dem religiösen Erlebnis von Natur einher, in ebenso großem Maß aber auch mit dem symbolischen Todesort der Höhle, der bildhaften Metapher für den Rückzug aus der menschlichen Gesellschaft ( vgl. Abb. 77 ) in eine ideale Isolation der Erkenntnis.<sup>43</sup>

Den Höhlen, Grotten und Eremitagen kam demgemäß die Funktion einer dialektischen Gegenwelt zu, die in der Abgrenzung von der gesellschaftlichen Realität eine eigene Logik des Denkens und der Wahrnehmung entwickelte und als kompensatorisches Mittel zur verhinderten Teilnahme am gesellschaftlichen Veränderungsprozeß, insbesondere der bürgerlichen Intellektuellen fungierte. In dem gleichen Maß, in dem der bürgerlichen Schicht die Teilnahme am politischen Leben versagt blieb, wird das Bild der Höhle und der Eremitage in der romantischen Literatur und Kunst zum Ort der Entwicklung eines moralischen Gegenentwurfs im Sinne eines Ideals und einer Utopie:

"Freilich in der Einsamkeit als einer Freistatt für alles Geheimnisvolle verschwimmen nur allzu leicht die Grenzen zwischen der Gnade und dem Zauber, Mystik und Magie, ja zwischen Schauen und Herrschen, Wissen und Können, Theorie und Praxis."<sup>44</sup>

Im Sinne dieser bürgerlich - romantischen Gegenwelt ist auch der "leere Kreis" als das weite Reich des Todes und Sphäre der Seelen und des Geistes nach der Überwindung irdischer Endlichkeit zu verstehen. Die einzelne menschliche Figur in dieser räumlichen Situation der Leere versinnbildlicht das fundamentale Gefühl von Grenzerfahrung und Einsamkeit.

Das Bild des Menschen in einem kreisförmigen "Un" - Raum formuliert eine symbolische Schwellensituation zwischen Realität und Idealität, eine Bedeutungsebene, die für romantische Vorstellungen exemplarisch anhand von Caspar David Friedrichs Gemälde "Der Mönch am Meer"<sup>45</sup> und seiner Rezeption nachzuvollziehen ist. ( Abb. 80 ) Heinrich von Kleist deutete in seiner Rezension Friedrichs Bild in dieser Hinsicht folgendermaßen:

---

<sup>41</sup> **Harten 1989 (b)**, S.228.

<sup>42</sup> Siehe dazu **Ost 1971**, S.125ff.

<sup>43</sup> Vgl. **Neidhardt**, Hans-Joachim: Einsamkeit und Gemeinschaft. In: **Ernste Spiele**. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990. Ausstellungskatalog. München **1995**, S.442-445.

<sup>44</sup> **Vossler**, Karl: Poesie der Einsamkeit in Spanien. München **1950**, S.269.

<sup>45</sup> Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Galerie der Romantik, Schloß Charlottenburg, Berlin; entstanden 1808/09.

"Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis."<sup>46</sup>

Analoge Vorstellungen, wie sie sich in der romantischen Malerei niederschlugen, finden auch in die Architekturinterpretation der Zeit Eingang. Der Halbkreisbogen als Höhlenmotiv zur Evozierung von Empfindungen der Grenzerfahrung und Todesahnung hat in der Architekturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts eine umfassende Tradition. Seine räumliche Verbindung mit Grottenarchitekturen, über denen sich Tempel erheben, ist insbesondere in der Sepulkralarchitektur der Zeit bis weit in die Jahrhundertmitte hinein häufig anzutreffen und als assoziativer Hintergrund für Schinkels Residenzmotivik ebenso heranzuziehen.

### **Die Rezeption französischer Vorbilder**

Für die Frage nach den ikonographischen Bezügen, die Schinkel 1835 mit der Portalanlage seiner idealen Fürstenresidenz herstellt, ist das Verhältnis der deutschen Architektur um 1800 zum Bildvokabular der französischen Revolution und der künstlerischen Inszenierung der Republik nach der Abschaffung der Monarchie 1791 interessant.

Deutsche Architekten wie Friedrich Weinbrenner, Heinrich Gentz und Friedrich Gilly, um für diesen Zusammenhang nur die wichtigsten zu nennen, waren um die Jahrhundertwende grundlegend an der Situation in Frankreich orientiert und rezipierten in umfassender Weise die architektonischen Innovationen, die bereits mit den vorrevolutionären Planungen Ledoux', Boullées und Lequeues eingeleitet wurden. In deren Nachfolge entwickelten französische Künstler und Architekten unter den Vorzeichen der konkreten politischen Veränderungen eine darüber hinausgehende eigenständige Bildallegorese von komplexer Bedeutung und ein von bürgerlichen Idealen bestimmtes rationalistisches System architektonischer Grundstrukturen, wie es in erster Linie in den systematischen Arbeiten von Durand und Thibault zum Ausdruck kommt.<sup>47</sup>

Neben dem klassischen Reiseland Italien, das besonders vor dem Hintergrund der ausgeprägten gesellschaftlichen Situation deutscher Intellektueller und Künstler in Rom und der aktuellen Diskussion um künstlerische und insbesondere auch architektonische Probleme eine ungeheure Anziehungskraft auf die jungen deutschen Architekten ausübte, war Paris die andere wichtige Station von Bildungsreisen und längeren Studienaufenthalten. Während

<sup>46</sup> Zitiert aus den "Berliner Abendblättern". In: **Einem** 1950, S.82.

<sup>47</sup> Zur Bildsymbolik der französischen Revolution, insbesondere in der Graphikproduktion der Zeit, und ihren internationalen Auswirkungen vgl. **Herdin**, Klaus: Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne. Frankfurt **1989**; zu den veränderten Maximen architektonischer Lehre an der École polytechnique als maßgeblicher französischer Architekturschule und zur Bedeutung der unterschiedlichen Auffassungen in der Architekturdarstellung Durands und Gaspard Monges vgl. **Szambien**, Werner: Architekturdarstellung an der Pariser École polytechnique zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Daidalos, 11, **1984**, S.55ff.



Rom aufgrund seiner antiken Tradition zum bevorzugten Aufenthalt europäischer Künstler wurde, spielte in Paris gerade das Interesse für die gesellschaftlichen Veränderungen und die Begeisterung für die Revolution die entscheidende Rolle.<sup>48</sup>

Rom und Paris standen in künstlerischer Hinsicht in enger Korrelation zueinander, und zahlreiche der französischen Vorbilder fanden über die Vermittlung Roms Eingang in die deutsche Architekturdiskussion der Zeit.<sup>49</sup>

### 3. Friedrich Gillys Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich II.

Das prominenteste Beispiel dieser Art architekturikonographischen Transfers für den preußischen Kulturraum und sicher eine der wichtigsten Anregungen für den Architekten Schinkel ist der Entwurf zu einem Denkmal für König Friedrich II. von Friedrich Gilly (Abb. 30 und 33), dem nur wenige Jahre älteren Lehrer und Mentor Schinkels an der Berliner Bauschule.<sup>50</sup>

Dieser Entwurf, der auf der Akademieausstellung in Berlin im Jahr 1798 zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt wurde, ist eines der wichtigsten Initialprojekte für monumentale Grabarchitekturen und Nationaldenkmäler im deutschen Kulturraum und sorgte bereits als Architekturplan, der nie realisiert worden ist, für großes Aufsehen in der Fachwelt und eine entsprechende rezeptive Verarbeitung.<sup>51</sup>

Gillys städtebaulicher Entwurf zur Gestaltung des Leipziger Platzes in Berlin mit einem monumentalen Grabdenkmal für den 1786 verstorbenen preußischen König machte die französische Revolutionsarchitektur für den deutschen Kulturraum greifbar. Indem er in fast brutaler Weise in die Struktur des städtischen Organismus eingriff und alle bis dahin

---

<sup>48</sup> Architekten, die z.T. mehrjährige Studienaufenthalte in Paris verbracht hatten und mit der bürgerlichen Architekturtheorie Frankreichs und insbesondere der Durands bestens vertraut waren, besetzten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts einflussreiche Posten in den deutschen Baubehörden, so z.B. Clemens Wenzeslaus Coudray (1775-1845) in Weimar. Darüber fanden wesentliche Aspekte der bürgerlichen Kultur Frankreichs direkten Eingang in die deutschen Kleinstaaten. Vgl. dazu **Dolgener**, Dieter: Clemens Wenzeslaus Coudray als Architekturschüler in Paris. In: Coudray. Baumeister der späten Goethezeit. Weimar **1983** (Tradition und Gegenwart, **Weimarer Schriften**, 7), S.29-53.

<sup>49</sup> Grundlegend dazu **Académie de France à Rome**. Piranese et les Français. Ausstellungskatalog, Rom 1976; desw. **Nerdinger/Philipp 1990**; **Krufft**, Hanno Walter: Geschichte der Architekturtheorie. München **1985**.

<sup>50</sup> Einen Überblick über die nahezu ein halbes Jahrhundert andauernde Diskussion um ein Denkmal für Friedrich II. gibt **Simson**, Jutta von: Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses. Frankfurt/Berlin/Wien **1976**.

<sup>51</sup> Vgl. **Friedrich Gilly 1772-1800** und die Privatgesellschaft junger Architekten. Katalog zur Ausstellung 1984 im Rahmen der IBA Berlin **1987**. Berlin 1984, Abb.3,34-36. Zur Architektursituation in Berlin während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II. siehe die Darstellung von Heinz Schönemann in: **Friedrich Wilhelm II. und die Künste 1997**, S.99ff.

bekannten Dimensionen von öffentlicher und monumentaler Memorialarchitektur übertraf, setzte Gilly seine Erfahrungen und Kenntnisse der französischen Architektur der Zeit um.<sup>52</sup>

Im Zusammenhang mit den Residenzplänen Schinkels ist nicht nur die Verwendung des Stimmungsmotives einer Grottenarchitektur für die Grablege des Königs von Bedeutung, sondern deren Einbeziehung in eine städtebauliche Planungskonzeption.

Gillys Denkmal orientierte sich an Entwürfen für städtische Architekturen von Boullée und Ledoux, die mit ihren Idealplänen und utopischen Projekten zu einer völlig neuen, bildhaften Auffassung von Architektur im städtischen Kontext beigetragen hatten.<sup>53</sup>

Der Vergleich des Residenzportals ( Abb. 31 ) mit Gillys Denkmalsentwurf und seiner umgebenden Platzsituation macht wesentliche grundsätzliche Übereinstimmungen im formalen Aufbau ebenso wie in der Wahl einzelner Architekturmotive deutlich und läßt von einem direkten Zitat sprechen:

Gillys Hauptwerk, das, obwohl es nicht realisiert worden ist, zahlreiche architektonische Konzepte bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein beeinflusste, zeigt einen ineinander verschränkten Organismus von verschiedenen Baukörpern.<sup>54</sup> Das Untergeschoß bildet eine podiumartige, längsrechteckige Sockelarchitektur in zum Teil polygonaler und an den Portalsituationen rechteckiger Quaderung, die mit der später entstandenen Sockelzone der Walhalla von Klenze bei Regensburg, als formal verwandtem Projekt mit völlig anderer inhaltlicher Gewichtung, grundsätzlich vergleichbar ist.<sup>55</sup>

Diese Sockelzone öffnet sich an den Traufseiten in dorischen Säulenstellungen, die von hervorspringenden Pylonen flankiert sind. Die Frontseiten in der Achse der Leipziger Straße werden dagegen von monumentalen, in die Wand eingeschnittenen Rundbogenöffnungen gegliedert, die gegenüber der glatten Wandfläche abgetrepppt sind. So kommt es zu einer gestalterischen Diskrepanz zwischen den Zugängen der geschlossen wirkenden Trauf- und den offenen Frontseiten der Anlage. Von allen vier Seiten des Innenraums erschließen innere gegenläufige Treppen die obere Plattform des Denkmals, die wiederum durch verschiedene Abtreppungen und Rampen strukturiert ist.

Während die Traufseiten den Eindruck einer Abfolge von einzelnen wehrhaften Architekturen vermitteln, erscheinen die Frontseiten in der Achse der Leipziger Straße als ineinander

---

<sup>52</sup> Gillys Entwurf war nicht der einzige, der mit vergleichbaren Motiven so zentral in den Stadtraum Berlins eingriff. Auch Heinrich Gentz konzipierte 1797 ein architektonisches Denkmal für Friedrich II. (Abb.82), allerdings den Wettbewerbsauflagen entsprechend in der Achse der Straße Unter den Linden. Siehe **Pundt 1981**, S.81ff., Abb.35a,b,c.

<sup>53</sup> Vgl. **Wyss 1987**, Abb.14,23,25,28.

<sup>54</sup> Fritz Neumeyer hat darauf hingewiesen, daß Gillys Plan durchaus nicht nur im Sinne einer Architekturutopie gedacht, sondern auf Realisierung angelegt war. **Neumeyer**, Fritz: Eine neue Welt entschleiert sich. Von Friedrich Gilly zu Mies van der Rohe. In: **Gilly 1984**, S.41ff.

<sup>55</sup> Vgl. **Traeger**, Jörg: Walhalla. Der Ruhmestempel an der Donau. In: **Ernste Spiele 1995**, S.499-501.

verschränkte Aufgipfelung von Architekturformen, die eine offene Fassadenarchitektur darstellen und damit die Hauptrezeptionsrichtung der Anlage vorgeben.

Hinsichtlich der verschiedenen Ansichten des Denkmals ist nun interessant, inwieweit Schinkel sie in seinem Residenzportal zitiert und welche Bedeutungsebenen er durch dieses bewußte Zitat damit beim Betrachter abrufte.

Entscheidend ist das Zitat der in der Achse des Straßenverlaufs liegenden Stirnseiten des Denkmals, die aufgrund ihrer Verbindung von halbkreisförmigem Tormotiv und darüberliegendem Tempelportikus als Fassadenarchitekturen im Sinne klassischer Gartentempel gewertet werden können.<sup>56</sup>

Eben diese Fassadenstrukturen in der Hauptachse des Friedrichsdenkmals sind es, auf die Schinkel mit seiner Residenzportalkonzeption formal zurückgreift und damit innerhalb des Hauptwerks seines geplanten Architektonischen Lehrbuchs durch das Zitat auch dem Lehrer und Freund Gilly ein Denkmal setzt.

Der offene Weg vom Triumphbogen des, ebenfalls von Gilly mit in die Planung einbezogenen, Potsdamer Tores ( Abb. 82 ) hin zu den Grottenöffnungen des Denkmals ist als das konstitutive Vorbild der Schinkelschen Konzeption zu begreifen, im Gegensatz zu den geschlossener wirkenden Traufseiten der Denkmalsanlage, obwohl auch hier der Rundbogen im Untergeschoß in Verbindung mit der bekrönenden Tempelarchitektur gebracht wird, allerdings unter Hinzufügung seiner den Weg verstellenden vorgelagerten Kolonnaden.

Zur Klärung dieses rezeptiven Bezugnehmens Schinkels auf das Friedrichsdenkmal ist es notwendig, die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Gilly-Entwurfes zu betrachten.

Wie Werner Oechslin in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog Friedrich Gilly 1984 gezeigt hat, steht der Architekt in der Tradition der Mausoleumsentwürfe der europäischen Architektur der Zeit.<sup>57</sup> Insbesondere im Umkreis der "Accademia della pace" in Rom entstanden Memorialarchitekturen, die als charakteristisches Merkmal eine monumentale Rundbogenöffnung zur Erschließung der Bauwerke aufweisen. Der Rundbogen als solcher erscheint in einem Großteil von Entwürfen als die Optimierung der symbolischen Architektur für Mausoleen.<sup>58</sup>

Auch in der deutschen Architektur der Zeit dienen monumentale Rundbögen als bevorzugtes Motiv von Grabarchitekturen, werden aber im Kontext des sentimental Landschaftsgartens um die Dimension eines Tempels der Einsamkeit im Sinne der Eremitage erweitert.

---

<sup>56</sup> In Analogie zum Typus des Gartentempels, der hier eine städtische Denkmalssituation bestimmt, kann die Stadt selbst als Garten aufgefaßt werden, eine Vorstellung, die für die Situation in Paris nach 1789 eine entscheidende Rolle spielte. Architekten der Republik lieferten Entwürfe zur Umgestaltung des Stadtgrundrisses in einen "Garten der Revolution". Zur Bedeutung dieser Theorien für das Verständnis der Schinkelschen Residenz weiter im Verlauf der Analyse.

<sup>57</sup> **Oechslin**, Werner: Friedrich Gillys kurzes Leben. Sein Friedrichsdenkmal und die Philosophie der Architektur. In: **Gilly 1984**, S.21-40.

<sup>58</sup> Ebd., S.35, Abb.12: Molinos, "Monument stational"; dieser Entwurf ist insofern besonders interessant, als der gesamte Baukörper der Tumba durch die formale Vorgabe des Rundbogenportales bestimmt ist und als Tonne erscheint; ein Vergleich mit der Basilica von Philibert Delorme (vgl. Abb.88) erscheint zwingend.

In einem jüngeren Entwurf Gillys sind schließlich die Motive Rundbogen, Grotte und Tempel in dieser charakteristischen Kombination zusammengeführt.<sup>59</sup>

### **Gillys „Tempel der Einsamkeit“**

Die um 1800 entstandene Federzeichnung zu einem "Tempel der Einsamkeit" ( Abb. 83 ) verbindet die typologischen Motive des Grabes, der Eremitage und des Denkmals zu einem komplexen, vereinheitlichten Architekturkörper. Auch hier, wie in Schinkels Residenzentwurf, erhebt sich die Architektur auf einem künstlich aufgeschütteten Terrain, nimmt also nicht topographische Gegebenheiten auf, sondern schafft eine neue, synthetische "Landschaft", die durch die räumliche Vermittlung der Architektur strukturiert wird. Dies ist ein Faktor, der sowohl in Bezug auf die Problematik der Stadt und des Verkehrs im 19. Jahrhundert als auch auf republikanische Festarchitekturen in Paris noch von Bedeutung sein wird.

Die Organisation der Architektur in Gillys Tempelentwurf ist insgesamt mit seinem Entwurf zum Friedrichsdenkmal, aber auch mit der Eingangssituation der Residenz Schinkels vergleichbar, denn es handelt sich in allen drei Fällen nicht allein um eine in sich abgeschlossene Grottenanlage, also einen autonomen, vom übrigen Architekturzusammenhang unabhängigen Raum, der von einer Tempelarchitektur bekrönt wird, sondern um eine miteinander in Beziehung gebrachte Sequenz von Architekturräumen unterschiedlichsten assoziativen Gehalts.

Die Anlage einer Grotte dient in allen drei Fällen vielmehr als assoziativer Vorraum zur eigentlichen Tempelarchitektur und bekommt eine stimmungsbildende, auf die emotional - assoziative Vorbereitung des Rezipienten abzielende Funktion zugewiesen, die sich erst während der Bewegung innerhalb der Architektur für den Rezipienten erschließt.

### **Der idealisierte Weg**

Die Erschließung des Gillyschen Gartentempels erfolgt auf einem Weg durch die Grotte hindurch und verläuft rechts seitlich über eine gegenläufige Treppenanlage hinauf zum Plateau des Tempels, der mit seinem vorgelagerten Säulenportikus und dem dahinterliegenden Rundbau den Gedanken des römischen Pantheons reflektiert.

Diese Art der Erschließung, die direkt zwischen den einzelnen Räumen vermittelt, markiert einen wesentlichen Unterschied zu auf den ersten Blick formal übereinstimmenden Architekturen aus dem Bereich des Landschaftsgartens, die für eine vergleichende Betrachtung als Exempla herangezogen werden müssen.

---

<sup>59</sup> Gilly 1984, S.126, Abb.49.

Wie Hella Reelfs im Katalog zur Gilly - Ausstellung 1984 dargelegt hat, ist Gillys Entwurf mit Johann Georg Ritter von Zimmermanns Publikation "Betrachtungen über die Einsamkeit" in Verbindung zu bringen, die in überarbeiteter Fassung 1784 / 85 neu aufgelegt worden war. Zimmermann bezeichnet darin den Landschaftsgarten als den am deutlichsten geeigneten Ort, die pädagogische Wirkung der Einsamkeit auf die Erziehung und die Förderung der Tugend zu erfahren. Die Architravinschrift "Der Einsamkeit" unterstützt diese These und läßt Gillys Tempelentwurf als eine beispielhafte pädagogisch motivierte Architektur dieser Art erscheinen.<sup>60</sup>

### **Das Pantheon in Wörlitz**

Räumlich noch völlig anders sind viele der Vorbilder für Gillys Konzeption aus dem Bereich der Gartenarchitektur disponiert:

Das 1795 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff konzipierte Pantheon im Park von Wörlitz<sup>61</sup> ( Abb. 84 ) beispielsweise besteht aus voneinander abgegrenzten einzelnen Architekturräumen, einer Grotte im Untergeschoß und dem über dieser liegenden Tempelportikus mit dem daran anschließenden Rundbau der Sammlungsräume. Der Eingang zur Grotte markiert nicht den Beginn eines Weges innerhalb der gesamten Gebäudegruppe, sondern erschließt lediglich den vom übrigen Raumverbund unabhängigen Architekturraum der Grotte, die nur über eine kompositorisch unbedeutende, ausschließlich funktional bedingte Wendeltreppe mit den beiden oberen Geschossen des Pantheons verbunden ist. Diese Treppenverbindung zwischen dem Unter- und den Obergeschossen ist nicht als ein künstlerisch gestalteter und damit idealisierter Weg zu begreifen, der die Haupteinschließung des gesamten Gebäudes markiert, sondern diene vermutlich in erster Linie als Personalzugang. Stattdessen führt der offizielle Weg von der Grottenanlage mit ihrem ägyptischen Skulpturenprogramm und dem Kanopengefäß im Zentrum des Raumes noch außerhalb der Architektur über beidseitig vor dem Grotteneingang im Halbkreis aufsteigende Treppen nach oben zum Portikus des Pantheons.

Für die inhaltliche Interpretation des Wörlitzer Pantheons im Sinne einer Gartenarchitektur ist dieser Faktor der räumlichen Erschließung nicht von weiterer Bedeutung, denn ebenso wie der Sichtenfächer von Kirche, Synagoge und Warnungsalter - in Analogie zu Lessings "Nathan der Weise" - die Toleranz gegenüber den verschiedenen Religionen und ihre grundsätzlichen Gemeinsamkeiten versinnbildlichen sollte<sup>62</sup>, fungierte das ägyptisierende

<sup>60</sup> Ebd., S.126/127.

<sup>61</sup> **Tietze**, Christian: Das Pantheon in Wörlitz. In: **Weltbild Wörlitz**. Entwurf einer Kulturlandschaft. Ausstellungskatalog Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum und Luisium. Wörlitz **1996**, S.195-206; zu Gillys Biographie und zu seiner Kenntnis der Wörlitzer Anlagen siehe die bis heute grundlegende Arbeit von **Oncken**, Alste: Friedrich Gilly 1772-1800. Berlin **1935**.

<sup>62</sup> Siehe **Sühnel**, Rudolf: Der englische Landschaftsgarten in Wörlitz als Gesamtkunstwerk der Aufklärung. Fünf historische Rundgänge. In: **Weltbild Wörlitz 1996**, S.74.

Untergeschoß des Wörlitzer Pantheons als Bestandteil eines symbolisierenden Abbildes verschiedener kultureller Epochen. Ägypten galt der Theorie der Zeit als vorbereitende Epoche zur Kultur der Antike.<sup>63</sup> Die Grotte mit den ägyptischen Figuren von Isis und Osiris lag folgerichtig unterhalb der Antikensammlungen in den beiden Obergeschossen und fungierte als Bestandteil der Konzeption des Pantheons als Museumsgebäude. Insofern ist es aber auffällig, daß noch keine akzentuierte Verbindung zwischen den beiden Räumen besteht, welche die kulturgeschichtliche Entwicklung im Sinne eines historischen Prozesses symbolisieren würde.<sup>64</sup> Die ägyptische Kultur fungiert gegenüber der Orientierung an der klassischen Antike im Wörlitzer Beispiel also noch als subalternes Interessenfeld, wenngleich sie durch die Freimaurer - Logen bereits seit dem 18. Jahrhundert eine größere Beachtung erfuhr und spätestens seit dem napoleonischen Empire binnen kürzester Zeit zu einer gesamteuropäischen Mode in Architektur und Kunstgewerbe avancierte.

### **Architektur, Bewegung, Prozeß**

Entgegen dieser räumlichen Abgrenzung einzelner Kulturbereiche in Erdmannsdorffs Wörlitzer Pantheon werden in Gillys Friedrichsdenkmal die unterschiedlichen Bedeutungsräume, so wie auch in seinem Tempel der Einsamkeit, zu einer symbolhaften Wegsituation zusammengefaßt, die nicht nur eine prozessuale Auffassung von kultureller Entwicklung, sondern auch von Architekturrezeption dokumentiert: Der Rezipient muß zunächst den Bereich der Grabhöhle mit dem im Zentrum des Raumes stehenden Kenotaph Friedrichs II. betreten, um darauf erst seinen Weg zum Tempelplateau mit dem Standbild des Königs im Zentrum des dorischen Peripteraltempels fortsetzen zu können. Dieses Zentrum ist direkt über dem Leergrab im Untergeschoß angeordnet und durch eine Bodenöffnung optisch mit dem dunklen Katakombenraum verbunden. Durch die inszenatorische Art der Wegführung innerhalb des Architekturkörpers wird eine sowohl räumliche als auch gedanklich-emotionale Vorbereitung des Rezipienten auf das Raumerlebnis des lichten Tempelplateaus erreicht. Die Dimensionen Tod und Ewigkeit, also reale Gegenwärtigkeit und ideale Jenseitigkeit menschlichen Lebens im moralischen Sinn der christlichen Unsterblichkeitslehre, werden räumlich als prozessuale Abfolge nachvollziehbar gemacht, ebenso eine

---

<sup>63</sup> Siehe **Günther**, Hubertus: Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz. In: **Weltbild Wörlitz 1996**, S.148.

<sup>64</sup> Michael Niedermeier weist in seinem Beitrag zu Wörlitz auf den Bezug der ägyptischen Grotte im Pantheon zur Freimaurerei hin. Die Bedeutung der Göttin Isis für die Gleichstellung von Frauen in der Symbolik der Mozart'schen "Zauberflöte" wird in Zusammenhang mit dem Bild von Adam und Eva gebracht, das auch für die Portalanlage der Residenz von Schinkel eine wichtige Rolle in Hinblick auf die Adressaten der Architektursymbolik spielt (s.u.). **Niedermeier**, Michael: Aufklärung im Gartenreich Dessau-Wörlitz. In: **Weltbild Wörlitz 1996**, S.51-65.

historische Kontinuität, die Geschichte als notwendige Vorstufe zur Zukunft begreift und hier räumlich dargestellt ist.

Diese aufklärerische Bedeutungsebene, die die historische Bewußtwerdung des Individuums als existentiell für die aktive Gestaltung der Zukunft auffaßt, ist für den Zusammenhang mit dem Portal zur Idealresidenz von Schinkel grundlegend und in enger Verbindung zu protorevolutionären Denkmals- und Kommunalarchitekturen in Frankreich zu sehen.<sup>65</sup>

Der erhabene Blick von der Höhe einer Denkmalsarchitektur über den Lebensraum der Landschaft bzw. der Stadt versinnbildlichte die Erfahrung von Menschheitsgeschichte als historischem Kontinuum, an dessen prozeßhafter Weiterentwicklung und rationaler Gestaltung im Sinne der Aufklärung erst das befreite Individuum teilhaben konnte:

"Das autonome Subjekt der bürgerlichen Revolution erhebt sich in der Statue, dem Tempel oder dem heiligen Berg über die Welt, um sie als sein eigenes Werk zu betrachten und zu begreifen, aber es ist noch nicht vollends aus sich herausgetreten, um sich selbst als historische Erscheinung zu erkennen; es ist noch nicht vollständig von den "höheren Mächten" unterschieden, die ihm erst sein Dasein geben - die Natur, der Kosmos, das "höchste Wesen".<sup>66</sup>

Entgegen anderen zeitgenössischen Überlegungen zu einem Denkmal für Friedrich II. konzipierte Gilly kein herkömmliches Herrscherdenkmal in Form eines Reiterstandbildes oder einer Kolossalfigur, sondern ein nahezu ausschließlich architektonisches Denkmal, das den gedanklichen Prozeß als räumlich erfahrbaren Weg der Erkenntnis und der Bewußtwerdung historischer Prozesse damit nicht nur gleichbedeutend neben, sondern geradezu über die reale Herrscherverehrung in der Form des als Cäsaren dargestellten Königs stellt.<sup>67</sup>

Die gedankliche Annäherung an Person und geschichtliche Bedeutung Friedrichs II. erklärt die abstrakte architektonische Komposition des Denkmals als räumliches Kontinuum. Die Figur des Königs wird in mehrfacher Hinsicht zum "Begriff der Erhabenheit des Staates" in einem allgemeinen, nicht mehr ausschließlich herrscherlichen Sinn.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Zum pragmatischen Geschichtsbegriff der deutschen Aufklärung, der die Grundlagen zur idealistischen Geschichtsphilosophie Hegels und seiner Schüler legte und die Veränderung der menschlichen Gesellschaft auf die evolutiv-geschichtliche Kontinuität gründete, siehe **Merker**, Nicolao: Die Aufklärung in Deutschland. München 1982, S.234ff.

<sup>66</sup> **Harten 1989 (b)**, S.227.

<sup>67</sup> Auf die Bedeutung des Gedanklichen, die über der realen und sinnlichen Wahrnehmung steht, weist bereits **Beenken** hin. Vgl. **Beenken**, Hermann: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944, S.22f. Mit Gillys Raumd disposition drückt sich aber bereits der Vorrang der Individualerfahrung von Architektur gegenüber der dynastischen Gebundenheit der zeitgenössischen Friedrichverehrung aus, der den bürgerlichen Zugriff auf das Thema verdeutlicht.

<sup>68</sup> Julius Posener zieht dieses Fazit aus dem Vergleich mit Boullées Newton-Kenotaph. Vgl. **Posener**, Julius: Friedrich Gilly 1772-1800. In: **Berlin zwischen 1789 und 1848**. Facetten einer Epoche. Ausstellungskatalog. Berlin 1981, S.105-122.

Joerg Traeger hat in seinem Aufsatz zu Grabmalsarchitekturen im Umfeld Schinkels auch auf den eschatologischen Bedeutungshintergrund der Komposition von Gillys Denkmal hingewiesen. Er bezeichnet das Triumphtor als "Tor des Todes", das den Ascensus von der diesseitigen in eine jenseitige Welt umschreibe und damit das Verhältnis von Grab und Vergöttlichung, Tod und Unsterblichkeit architektonisch definiere. Die Unsterblichkeit des Königs ereigne sich im Gedächtnis der Nachwelt, dessen gesellschaftlicher Ort das Denkmal sei.<sup>69</sup>

Mit Schinkels Zitat des Friedrichsdenkmals von Gilly wird also zunächst der geistige Prozeß historischer Bewußtwerdung und gedanklicher Annäherung für den Eingang in die Residenz eines Fürsten in einem völlig anderen inhaltlichen Kontext erschlossen. Verschiedene Realitätsebenen und historische Dimensionen werden in Gillys Denkmal im architektonischen Aufstiegsweg symbolisch miteinander vereint. Fritz Neumeyer beschreibt diesen Faktor folgendermaßen und diagnostiziert damit eine neuartige Architekturauffassung bei Gilly, die sich so auch in Schinkels Residenzportal nachvollziehen läßt:

"Der leidenschaftlich bewegte Fluß dieser Treppenföhrung postuliert eine Architektur, die nicht mehr aus der im Raum ruhenden Betrachtung erfahrbar wird, sondern erst durch die Bewegung im Raum. Der Weg im Raum wird selbst zum Ereignis, zum Gleichnis. Er föhrt uns in eine rätselhafte, fremde Welt, die sich erst beim Eintritt in die nach oben offene Cella entschleiern."<sup>70</sup>

Schinkels Zitat bezieht also bereits in der Eingangssituation der Residenz den Faktor der Bewegung in die Rezeption der Architekturkomposition ein, die Bewegung, die nicht nur in der Portalsituation, sondern auch auf dem Residenzplateau selbst konstituierend für die Architekturauffassung ist und die dortige Struktur des Passagen- und Galeriesystems entscheidend prägt. Nicht nur hinsichtlich der Bewegung als solcher, sondern auch der Differenzierung verschiedener Verkehrsräume wird mit dem Zitat der Anlage des Friedrichsdenkmals eine Vorbereitung der überlagerten Systematik von Fahrwegen und Gehwegen erreicht:

Ähnlich wie auch Gentz ( Abb. 81 ) hebt Gilly innerhalb des Denkmals eine zweite öffentliche Fläche über die Straßenebene hinaus. Verschiedene städtische Verkehrsrichtungen und räumliche Achsen werden innerhalb der Architektur des Substruktionsbaus gebündelt, kreuzen sich und sind übereinandergelagert. Architektur wird damit auch zu einem Organisationsmodell innerstädtischen Verkehrs. Dies ist ein Faktor, den Schinkel mit seiner Residenzkonzeption konsequent weiterentwickelt und damit in der formalen

---

<sup>69</sup> **Traeger**, Jörg: Architektur der Unsterblichkeit in Schinkels Epoche. In: Karl Friedrich **Schinkel** - Zwischen Klassizismus und Romantik. Greifswald 1982, S.31ff.

<sup>70</sup> **Neumeyer** 1984, S.61/62.



Gestaltung der Bauaufgabe auch die Problematik des Verkehrs im frühen 19. Jahrhundert berücksichtigt.<sup>71</sup>

### **Denkmal und städtebaulicher Kontext**

Entscheidend im Zusammenhang mit der Analyse der Schinkelschen Idealresidenz ist aber nicht nur der architektonische Denkmalsgedanke Gillys als solcher, sondern seine Einbeziehung in den städtebaulichen Kontext:

Gilly plazierte seine Denkmalsarchitektur am Eingang zur Stadt auf dem Leipziger Platz und schafft eine in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvolle Torsituation. Zum einen erhält das spätbarocke "Octogon" einen vergleichbaren monumentalen Eingang wie das "Quarrée" des Pariser Platzes mit dem Brandenburger Tor von Langhans. Zum anderen wird der Eintritt in die friderizianische Stadt durch die symbolische Architektur des Denkmals aber auch zum Bild einer geistigen Annäherung an die historische Persönlichkeit Friedrichs II. und seine Stadtkonzeption durch die Verdoppelung des eigentlichen Tormotives in der Memorialarchitektur.

Dem rein räumlichen Eintreten in die reale Stadtsituation durch das vorgelagerte neue Potsdamer Tor entspricht mit dem halbrunden Grottentor in der Substruktion des Denkmals gleichsam der geistige Eintritt in die Dimension der Geschichte, die die Bedeutung der Stadt als Wirkungsstätte des toten Königs beim Rezipienten abrufte und damit die symbolische Situation implizierte. Dieser Wechsel, nicht nur von verschiedenen topographischen, sondern auch von zeitlich aufgefaßten Räumen und Dimensionen macht den Entwurf Gillys für den Vergleich mit dem Portal zur Residenz eines Fürsten grundlegend.<sup>72</sup>

Wird mit dem Friedrichsdenkmal also die Stadt auch als politischer Raum des Monarchen erschlossen, so könnte das Zitat in der Eingangssituation zu Schinkels Idealresidenz in Analogie dazu auf den Auftraggeber des Projekts, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm als Nachfolger in der Herrscherkontinuität der Hohenzollern bezogen werden. Der Eingang in den Architekturzusammenhang der Residenz wäre damit ähnlich höfisch definiert wie der Eintritt in die Vorstadt Berlins durch Gillys Denkmalsmonument. Damit würde zwar vordergründig ein legitimistischer Anspruch des Kronprinzen zum Ausdruck gebracht, der sich aber in der konkreten Art der Anverwandlung des Gillyschen Vorbildes nur bedingt weiterverfolgen läßt.

---

<sup>71</sup> Das Thema des städtischen Verkehrs und infrastruktureller Ideallösungen ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

<sup>72</sup> Der Entwurf von Heinrich Gentz zum Berliner Friedrichsdenkmal von 1797 (Abb.81) arbeitet mit einem ähnlichen Formenvokabular. Auch seine architektonische Anlage wird von einer Grabgrotte mit rundbogigen Zugängen unterfangen. Im Gegensatz zu Gillys Entwurf steht in der Achse des Straßenverlaufs aber nicht der Eingang zur Grotte, sondern eine Treppenanlage, die von ruhenden Löwenfiguren und einem imperialen Obelisken dominiert wird. Damit bedient sich der Entwurf noch der konventionellen Herrscherikonographie, wie sie in der zeitgenössischen Architektur häufig anzutreffen war. Siehe **Pundt 1981**, S.81ff., Abb.35 A,B,C.

## Historische Entwicklung des Denkmalsprojekts für Friedrich II.

Die Forschung hat auf die erneute Diskussion um die Frage eines Denkmals für Friedrich II. in den 1830er Jahren hingewiesen, bei der neben Initiativen von bürgerlicher Seite der Kronprinz eine entscheidende Rolle spielte. Wurden die Pläne zum Denkmal in den Jahren zwischen 1800 und ca. 1825 zunächst verworfen, weil die allgemeine gesellschaftliche Stimmung es nicht gebot, dem wenig nationalbegeisterten, frankophilen Aufklärer eine Ehrung zukommen zu lassen, so wird auf Initiative der kurmärkischen Ständeversammlung hin 1829 eine Petition an Friedrich Wilhelm III. für eine landesweite Spendensammlung zugunsten des Denkmals eingereicht.

Daß gerade 1830 die königliche Genehmigung für das bürgerliche Projekt erteilt wird, zeugt von der restaurativen Inanspruchnahme der Pläne durch den preußischen Hof, der zunächst noch ebenso wie ein Großteil der auf nationalstaatliche Einheit hoffenden bürgerlichen Gruppen Ressentiments gegen das Denkmal hegte. Die restaurative Umdeutung des ehemals bürgerlich-romantischen Gedankens im Sinne eines Einschwörens der Bürger auf die hohenzollernsche Monarchie unter dem Eindruck der Französischen Juli - Revolution bestimmte in den nachfolgenden Jahren der Diskussion die künstlerische Form entscheidend.<sup>73</sup>

Die architektonischen Konzeptionen des Wettbewerbs der Jahrhundertwende spielten später bei der Gestaltung des Denkmals keine Rolle mehr und auch Schinkel hat einige Entwürfe geliefert, die eher den Wünschen des Königs in Richtung einer Triumphsäule entsprachen als seinen eigenen Denkmalsvorstellungen.<sup>74</sup>

Das Zitat des Gillyschen Denkmals in der Residenz von 1835 kann also auch bezüglich der zeitgenössischen Diskussion um die optimale Form eines Denkmals im öffentlichen Stadtraum gewertet werden, wenn es entgegen den höfischen Vorstellungen die älteren französischen Traditionslinien für urbane Monumente wieder aufgreift und das architektonische Denkmal in der Tradition Gillys als Tor zur idealen Stadtplanung in der Residenz nutzt.

Bereits mit der Lage des Denkmals von Friedrich Gilly am Eingang zur Stadt, die mit der Konzeption von Schinkels Portalanlage grundsätzlich vergleichbar ist ( sofern man die Residenz als eine ideale Stadtplanungskonzeption auffaßt ), wird auf französische Revolu-

---

<sup>73</sup> **Simson 1976**, S.7ff.

<sup>74</sup> Mit der Orientierung an der napoleonischen Vendome-Säule in Paris drückte sich noch immer der hegemoniale Anspruch der Hohenzollern nach den Befreiungskriegen aus und behielt für die politische Situation der 30er Jahre Gültigkeit. Vgl. dazu Schinkels Denkmalskonzeptionen in: **Simson 1976**, Abb. 42, 47.

tionsdenkmäler und öffentliche Monumente der nachrevolutionären Jahre Bezug genommen, deren Bedeutung im weiteren näher zu betrachten sein wird.

Auch Gillys Friedrichsdenkmal bezieht das Wesentliche seiner Gestalt aus der Kombination von Rundbogen im Untergeschoß, also der symbolischen Darstellung einer Grabhöhle, und darüber aufsteigendem Tempel als Ort der Verklärung und einer geistigen Dimension von Annäherung. Der räumliche Zugang bedeutet sinnbildlich also auch das symbolische Betreten einer anderen Wirklichkeitsebene.

So erscheint also Schinkels Prinzip einer mehrfachen Aneignung von Architektur und Raum, wie sie z.B. in der Eingangssituation des Berliner Schauspielhauses mit der Differenzierung zwischen Eintreten und Heraustreten nachvollziehbar wird, bereits mit Gillys Entwurf formuliert, indem aktive und kontemplative Aneignung zu einer Synthese des Herrschergedenkens aus bürgerlicher Perspektive beim Eintritt in die Residenzstadt vereint werden.<sup>75</sup>

Auf den kontemplativen Charakter des Rundbogenmotives in Verbindung mit einer eingestellten Tempelarchitektur verweist auch H. G. Pundt in Zusammenhang mit der Klärung historischer Vorbilder für die Entwürfe zum Denkmal Friedrichs des Großen von Gilly und Gentz. Er leitet sie motivisch allein von der Bibliothek im englischen Kenwood ab, die Robert Adam 1767 - 68 erbaute.<sup>76</sup>

In Bezug auf die Klärung des architekturhistorischen Kontexts, auf den Schinkels Wahl der Eingangssituation zurückzuführen ist, erscheint diese Bedeutung zunächst zwar naheliegend, ebenso wie die Analogie zur Tor- und Höhlenikonographie. Jüngere Vergleichsbeispiele erscheinen aber inhaltlich aussagefähiger für Schinkels Intentionen.

## Boullée

Auch in Etienne-Louis Boullées "Abhandlung über die Kunst"<sup>77</sup> erscheinen inhaltliche Verweise auf das Moment der Kontemplation, wenn er beispielsweise den "Tempel der Vernunft" ( Abb. 85 ) als einen monumentalen Rundbau konzipiert, dessen Schnitt eine räumliche Verbindung von Kuppel, Kolonnade und Grotte aufzeigt.<sup>78</sup>

Die Grotte als Ort des Eremiten steht dabei im Mittelpunkt der Anlage, die mit architektonischen Mitteln das Wesen menschlicher Vernunft als geistigen Prozeß der Bewußtwerdung und des Aufstiegs symbolisch zum Ausdruck zu bringen versucht.

<sup>75</sup> Den Gedanken des ausgewogenen Miteinanders von Vita activa und Vita contemplativa formuliert Schinkel in Hinblick auf den Begriff des "Goldenen Zeitalters" in der Kunst auch in den Notaten zu seinen Lehrbuchplänen. Vgl. **Peschken 1979**, S.70.

<sup>76</sup> Vgl. **Pundt 1981**, S.82. Auch Pundt weist in diesem Zusammenhang auf die französische Revolutionsarchitektur und Ledoux' Entwurf des Hotel Guimard in Paris hin.

<sup>77</sup> Vgl. hierzu die deutsche Ausgabe: **Wyss 1987**, S.33, Abb. 11 und S.121, Abb.30.

<sup>78</sup> Vgl. **Wyss 1987** S.33, Abb.11.

Der Architektur der Kolonnade kommt in diesem Fall die räumliche Vermittlung zwischen Fels und Kuppel zu, welche sinnbildlich für die Natur und ihren Einklang mit dem Kosmos stehen und damit gleichfalls auf aufklärerische Gedankenmodelle zurückgehen. Die freistehende Kolonnade als Ort der "Naturbetrachtung" markiert Ausgang und Zielpunkt der Architektur und vermittelt somit zwischen realer Situation und Utopie. Kugel und Grotte sind Ausdruck ein und desselben Naturzustandes der Harmonie zwischen Natur und Gott, eines Ideals, dessen Realisierung letztlich das Ziel aufklärerischer Intentionen bedeutet.<sup>79</sup>

Eine solche Verbindung ikonographischer Motive im Kontext der bildhaften Darstellung von Vernunft und kontemplativer Weltaneignung ist ebenso faßbar in Boullées Innenansicht zu einer Nationalbibliothek ( Abb. 86 ), in der die monumentale kassettierte Tonne auf einer ionischen Kolonnadenreihe ruht und den Ort der geistigen Arbeit definiert. Auch dieser Bibliotheksentwurf greift auf das kontemplative Naturbild der Höhle und ihres grottenartigen Charakters zurück. Besonders auffällig sind die terrassierten Buchmagazine, die in der Art ihrer graphischen Wiedergabe der bossierten Ausgestaltung von Grottenarchitekturen entsprechen. In der malerischen Kontrastierung der groben Gliederung dieser Buchmagazine und der feingliedrigen Ausformulierung der Kolonnaden und der kassettierten Deckentonne darüber erscheinen Bildung und Wissenschaft gleichsam als das "Urgestein" der menschlichen Zivilisation.<sup>80</sup>

Damit werden inhaltliche Bezüge zur zeitgenössischen Architekturauffassung deutlich, die ebenso auf Gillys Friedrichsdenkmal wie auf Schinkels Residenzentwurf hinweisen, der fast vierzig Jahre später entstanden ist. Vermutlich wurde diese Ausprägung eines "demokratisierten" Architekturbildes als Bedeutungsträger und Ausdruck eines neudefinierten Staatsbegriffes in der französischen Architektur des ausgehenden 18. Jahrhunderts in der Folge der Revolution bewußt in die deutsche Architekturdiskussion eingeführt. Boullée hatte in den Erläuterungen zu seinem Bibliotheksentwurf von dem "kostbarsten Monument einer Nation" gesprochen und den Begriff des Fortschritts als gesellschaftlicher Dimension seiner Arbeit genutzt.<sup>81</sup>

Mit der großen Bibliotheksbasilika, die in zwei Triumphbögen abschließen sollte, gedachte er eine der wichtigsten öffentlichen Fortschrittsinstitutionen der französischen Nation in Paris zu erbauen. Boullées Vorstellungen von Architektur waren eng mit dem Begriff des

---

<sup>79</sup> Siehe dazu **Langner**, Johannes: Fels und Sphäre. Bilder der Natur in der Architektur um 1789. In: *Daidalos*, 11, 1984, S.92ff.

<sup>80</sup> Posener hat auf die Kenntnisse Gillys von französischer Architekturtheorie auch schon vor dessen Reise nach Frankreich hingewiesen. Bezeichnend im Zusammenhang mit den Bibliotheksplänen ist die Tatsache, daß auch Gilly beabsichtigte, Teile der Bibliothek Friedrichs II. in sein Denkmal zu inkorporieren. Siehe **Posener** 1981, S.105ff.

<sup>81</sup> **Wyss** 1987, S.118ff.: "Memorandum. Maßnahmen, die sogenannte Königliche Bibliothek mit den Vorzügen auszustatten, die diesem Monument gebühren."

"Progrès" verbunden und vor dem Hintergrund der führenden Stellung Frankreichs in politischer und technologischer Hinsicht zu verstehen.<sup>82</sup>

Daß wichtige gesellschaftliche Institutionen, durch die nationaler Fortschritt erreicht werden sollte, bereits bei Boullée ihre architektonische Form aus der Verbindung von Höhlen- und Grottenarchitekturen mit Tempeln bezogen, deutet auf die Dimensionen einer gesellschaftlichen Erneuerung durch Architektur und Kunst hin.

Der gleichnishafte Schritt in eine andere, auch politisch aufgefaßte Bewußtseinsebene wird durch die bildhafte Verbindung der Motive symbolisch dargestellt.

In der Differenz zwischen Außenansicht und Innenansicht der Bibliothek von Boullée äußert sich die Vorstellung von Weltgeschichte als historischen Kontinuums, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet und damit gleichsam auch einen utopischen Anspruch deutlich macht:

Mit dem Hineingehen in die Bibliothek verläßt man die gegenwärtige Zeit und tritt ein in den Bereich der Zukunft. So zeigt die Außenansicht über dem Portal eine Weltkugel, die von zwei Atlantenfiguren links und rechts vom Eingang getragen wird. Damit wird die Louvre-Konzeption Berninis als Projekt der Vergangenheit zitiert, während sich die Innenraumgestaltung auf Soufflots letzte Entwürfe zur Gestaltung des Innenraums von Ste.-Geneviève in Paris, des späteren Panthéons bezieht und damit die aktuelle und zukunftsweisende Architektursituation reflektiert.<sup>83</sup> Der Gegensatz von konventioneller und innovativer Architektur stellt also sinnbildlich ebenfalls die Analogie zu diesem Wechsel von Zeit- und Bewußtseinsebenen her. Die Vermittlung einer solchen bildhaften Gleichnisarchitektur, von der auch Gillys Friedrichsdenkmal bestimmt war, geschah über die Architekturszene in Rom, in der die französische Architektur der Zeit intensiv rezipiert worden ist.<sup>84</sup>

Beispielhaft für einen solchen internationalen Transfer ist Friedrich Weinbrenners "Entwurf zu einer Fürstengruft" aus dem Jahr 1793.<sup>85</sup> ( Abb. 87 ) Dieser entstand während seines Romaufenthaltes und zeigt die Modifizierung von neuen architektonischen Typen und Vorbildern aus dem Umkreis der französischen Revolutionsarchitektur, die Weinbrenner in Rom kennenlernte und studierte, für andere noch höfische Bauaufgaben in Deutschland.

Ihre konsequente Weiterentwicklung finden die französischen Modelle in Gillys Entwürfen, der sich während seiner Studienreise 1797 / 98 in Frankreich intensiv mit der Architektur des Nachbarlandes auseinandersetzte.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Wyss 1987, S.21ff.

<sup>83</sup> Vgl. Braham, Allan: The architecture of the French enlightenment. London 1980, S.115.

<sup>84</sup> Vgl. dazu Oechslin, Werner: Friedrich Gillys kurzes Leben. Sein Friedrichsdenkmal und die Philosophie der Architektur. In: Gilly 1984, S.21-40.

<sup>85</sup> Nerdinger/Philipp 1990, S.49, Abb.1.

<sup>86</sup> In diesem Zusammenhang müssen besonders Gillys Skizzen des Marsfeldes in Paris und des Saals der Fünfhundert erwähnt werden. Vgl. Rietdorf, Alfred: Gilly. Wiedergeburt der Architektur. Berlin 1940, Abb.71/72.

Der "Entwurf zu einer Basilika nach Philibert de l'Orme"<sup>87</sup> ( Abb. 88 ) zeigt die Anverwandlung des Architekturmotives der Boulléeschen Bibliothek in einer schweren Tonnenarchitektur für ein öffentliches Gerichtsgebäude. Schinkels Nachzeichnung von Gillys Vorlage macht auch diese Basilika für den Zusammenhang der Residenz bedeutsam. Wesentliche Bestandteile der Portalanlage der Residenz sind in den Formen des öffentlichen Monuments der Basilika bereits erkennbar: Vor ihrer monumentalen Rundbogenöffnung der Dachtonne steht eine Kolonnade aus massigen dorischen Säulen, wie sie vergleichbar in Gillys Entwurf zum Friedrichsdenkmal angelegt ist.

Der Einfluß der französischen Revolutionsarchitektur auf Schinkels Arbeiten machte sich also zunächst über den Vermittler Gilly geltend, dessen Skizzen er bearbeitete und nach dessen Tod teilweise vollendete. Alste Oncken hat in ihrer Monographie zu Gilly dezidiert auf seine Kenntnis internationaler Entwicklungen durch die Vermittlung von dessen Schwager Friedrich Gentz hingewiesen, der ein profunder Kenner Englands und Frankreichs und zunächst ein begeisterter Anhänger der deutschen "Jakobiner" war.<sup>88</sup> Die Schinkel - Forschung ihrerseits hat auch hinsichtlich anderer Projekte und ausgeführter Bauten seine Verbindung zur französischen Architektursituation hervorgehoben, nicht ohne dabei Gillys entscheidende Vermittlerfunktion zu betonen.<sup>89</sup>

Mit Blick auf die kommunalen Bauten von Ledoux und Boullée wird der Ausgangspunkt der französischen Vorbilder für Gillys Konzept des Friedrichsdenkmals augenfällig, deren Zitat durchaus als Reflex gesellschaftlicher Ereignisse gelesen werden muß. Die Übernahme französischer Architektur motive in den Jahren nach der Revolution zeigt grundsätzlich eine gewisse Anspruchshaltung der deutschen Architekten gegenüber den politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen im eigenen Land.<sup>90</sup>

## Höfische Repräsentation und bürgerliche Öffentlichkeit

Gerade der Vergleich zwischen Weinbrenners Fürstengruft und Gillys Denkmal für Friedrich II. macht einen wesentlichen Unterschied deutlich, der sich auf die Adressaten der Architektur bezieht.

<sup>87</sup> Nerdinger/Philipp 1990, S.90, Abb.10a.

<sup>88</sup> Friedrich Gentz heiratete 1793 Gillys Schwester Mina und stand im Mittelpunkt der französischen Kolonie in Berlin. Seine Kenntnisse und die rege Diskussion unter den französischen Bürgern in Berlin dürften ebenso den 1794, nach vierjährigem Italienaufenthalt zurückgekehrten Heinrich Gentz beeinflußt haben. Siehe dazu Oncken 1935, S.17, 28ff.

<sup>89</sup> Vgl. Kunst 1990, S.84/85; Kunst weist in der Analyse der Neuen Wache auf den Bezug zu den Stadtoeren von Ledoux und Boullée hin (vgl.Abb.72 und 91).

<sup>90</sup> Mit den wechselseitigen Beziehungen Deutschlands und Frankreichs seit der Revolution 1789 beschäftigt sich umfassend der Katalog zur Ausstellung **Marianne und Germania** im Martin-Gropius-Bau in Berlin 1996. Auch die bislang nur wenig in das kunstwissenschaftliche Bewußtsein vorgedrungene deutsche Einflußnahme auf das Geistesgeschehen in Frankreich erfährt dort eine grundlegende Würdigung. Zur Bedeutung der französischen Ereignisse für die öffentliche Diskussion in Berlin siehe Savage, Pierre-Paul: Berlin und Frankreich 1685-1871. Berlin 1980, S.91ff.

Gilly konzipiert im Gegensatz zu Weinbrenner für einen öffentlichen Raum und ein allgemeines Publikum. Der zentrale städtische Ort seines Denkmals ist ein bewußt ausgewählter und kein willkürlicher. Er besetzt, entgegen den Wettbewerbsvorgaben und den Planungen anderer Teilnehmer, eine der wichtigsten Zufahrtsmagistralen in die königliche Residenzstadt Berlin.<sup>91</sup>

Der Ort des Denkmals ist also nicht in die unmittelbare Nähe des Schlosses gerückt, so wie Gentz die Situation in seinem Entwurf ( Abb. 81 ) angelegt hatte und sie mit Rauchs Reiterstandbild später dann in anderer Form in der Achse der "Linden" in Berlin realisiert worden ist, sondern steht an einem der verkehrsreichsten Zugänge in die "bürgerliche" Stadt und im Zentrum der friderizianischen Stadterweiterung zwischen dem "Quarrée" des Pariser Platzes und dem "Rondel" am Halleschen Tor.

Das Denkmal ist damit nicht integraler Bestandteil des königlichen Schloß- und Gutsbezirkes, der durch eigene Torbauten nicht nur politisch, sondern auch topographisch ausgegrenzt war<sup>92</sup>, sondern ist in den von bürgerlichen Bevölkerungsstrukturen bestimmten Randbezirk der Stadt gerückt worden. Damit artikuliert sich in erster Linie der bürgerliche Anspruch auf das Projekt, während der höfische Zugriff zurückgedrängt erscheint.

Die Bezugnahme auf kommunale Architekturen aus dem revolutionären Frankreich macht diesen Anspruch deutlich und ist in erster Linie auf eine städtische Öffentlichkeit ausgerichtet, weniger auf die Rezeption im Kontext höfischer Repräsentation, wie sie noch für die Wettbewerbsbeiträge von Langhans und Gentz bestimmend war, welche sich eng an die lokalen Vorgaben gehalten hatten.

Das Gillysche Denkmal entzieht sich folglich der Indienstnahme durch eine Herrscherikonographie im herkömmlichen Sinne. Es ist nicht figürliches Standbild oder Triumphbogen in unmittelbarer Nähe des Residenzschlosses und damit Bestandteil dessen emblematischen Systems, sondern greift typologisch auf das Stadttor zurück und markiert so nicht nur einen realen Eingang in die Stadt, sondern ebenso den Eintritt in eine veränderte, bürgerlich determinierte Wahrnehmungsdimension, die auf einem Architekturweg zu erreichen ist, der sich gleichnishaft aus dem dunklen Untergeschoß in das helle Tempelgeschoß des Denkmals fortsetzt. Damit kommt nicht nur die Verklärung Friedrichs des Großen zum Ausdruck, zu dessen Erinnerung das Denkmal erbaut werden sollte, sondern auch die Tatsache, daß der Blick auf die Stadt vom Tempelplateau des Denkmals aus der historisch determinierte des bürgerlichen Individuums ist.

---

<sup>91</sup> **Pundt 1981**, S.82/83. Friedrich Mielke weist auf die symbolische Verbindung zwischen Potsdam und Berlin in Form des Denkmals hin, die er dahingehend erklärt, daß Friedrich II. die Straße über den Leipziger Platz häufig auf der Fahrt zwischen seinen beiden Residenzen nutzte. **Mielke**, Friedrich: Das Denkmal in seiner städtebaulichen Bedeutung. In: **Simson 1976**, S.27ff.

<sup>92</sup> Vgl. **Kunst 1990**, S.101.

Die vorwiegend bürgerlich geprägte friderizianische Stadt wird beim Blick vom Belvedere des Denkmals gedanklich mit dem verstorbenen König der Aufklärung in Verbindung gebracht, die historische Prägung der Stadt nachvollziehbar.<sup>93</sup>

Ähnlich wie in seinem "Tempel der Einsamkeit" ( Abb. 83 ) hat Gilly im Friedrichsdenkmal die geistige Wandlung des Rezipienten durch eine pädagogisch motivierte Architektur ins Auge gefaßt. Nutzt er dazu in der Zeichnung des "Tempels der Einsamkeit" in der gärtnerisch gestalteten Naturszenerie das allegorische Bild einer einfachen gegenläufigen Treppe, so erscheint dieses symbolische Motiv im drei Jahre früher entworfenen Denkmal, das er für die Öffentlichkeit der Stadt konzipierte, vervielfacht, d.h. das traditionelle Symbol des Aufstiegs vom Dunkel zum Licht, als Versinnbildlichung einer geistigen Durchdringung und Weg zur Erkenntnis, richtet sich an ein größeres städtisches Publikum.<sup>94</sup>

Den wesentlichen Unterschied zu konventionellen Architekturanlagen markiert die Verlegung der Treppenläufe nach innen. Dadurch wird die räumliche Abgeschiedenheit eines Gartenraumes gegenüber der städtischen Öffentlichkeit, die entscheidend für die Interpretation ist, in eine analoge architektonische Form gebracht und der sinnbildliche Aufstieg aus dem umgebenden Zusammenhang der Stadt isoliert.

Diese Trennung der Wegsituation von der Stadt durch Verlegung der Treppen - und Rampenläufe in das Innere der Architektur ist in Schinkels Residenzportal nahezu identisch zitiert und für das Verständnis der Raumorganisation konstituierend.

Darüber hinaus ist die Konzeption des Friedrichsdenkmals für den Zusammenhang mit dem Residenzportal auch hinsichtlich der Memorialarchitektur und ihrer Einbindung in die gesamte städtebauliche Situation von weiterem Interesse:

Gillys aquarellierte Ansicht zeigt das Monument im Zentrum einer Platzsituation, durchzogen von der Straßenachse, die vom Triumphtor mit der bekrönenden Quadriga ausgehend sich durch die Denkmalsarchitektur hindurch fortsetzt und, flankiert von Obelisk und Sphinxbrunnen, weiter dem Verlauf der Leipziger Straße folgt. Diese Achse durchschneidet einen angedeuteten längsovalen Platz, der von einem niedrigen Mauerkranz umgeben ist.

Die Forschung hat hinlänglich auf die Verbindung dieses Hippodrom - Motivs mit republikanischen Vorbildern aus Frankreich in den ersten Jahren nach der Revolution hingewiesen. Insbesondere das Marsfeld in Paris und seine Gestaltung für die Jahresfeiern der Revolution in den 90er Jahren ( Abb. 23 ) spielt als politischer Hintergrund eine Rolle bei

---

<sup>93</sup> Vgl. **Oncken 1935**, S.44.

<sup>94</sup> Heinz Schönemann hat auf die symbolische Bedeutung der gegenläufigen Treppenanlagen in Gillys Entwurf in Zusammenhang mit Schinkels Konzeption der Römischen Bäder in Charlottenhof hingewiesen und sie als einen Kerngedanken derartiger Architekturkompositionen interpretiert. Vgl. **Schönemann**, Heinz: Theaterelemente in Karl Friedrich Schinkels Entwürfen für Charlottenhof. In: Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft, NF, 6, **1989**, S.69f.



vergleichbaren Konzeptionen in Deutschland.<sup>95</sup> Dieses demokratisch-republikanische Moment, das auch für die Konzeption des Friedrichsdenkmals heranzuziehen ist, macht den Vergleich mit der Residenz naheliegend: Auch Schinkels Residenzportal formuliert ähnlich wie Gillys Denkmal eine doppelte Torsituation in eine Stadtanlage.<sup>96</sup> Zwar wird der ovale Platz des Hippodroms durch einen quadratischen Kolonnadenhof ersetzt, die Situation der Verdopplung des Tormotives ist jedoch insgesamt vergleichbar.

Gillys Triumphtor vor dem Denkmal ( Abb. 82 ) ist ein antikisch aufgefaßter Triumphbogen mit bekrönender Quadriga, also in Korrespondenz zum Brandenburger Tor am "Quarrée" der friderizianischen Stadtanlage zu sehen. Diesem "realen" Stadttor folgt mit dem Rundbogenportal des Denkmalssockels das gleichsam "ideale" Stadttor, das vom Rezipienten der Architektur eine veränderte Wahrnehmung und gleichermaßen geistig abstrahierende Annäherung an den gesellschaftlichen Lebensbereich Stadt erwartet.

In Schinkels Residenzportal findet sich diese differenzierende Verdopplung der Torsituation in modifizierter Weise wieder: Der Eintritt in den Brunnenhof auf der unteren Stadtseite der Anlage (Abb.13) markiert den Eintritt in die "reale" Residenz-Stadt. Die Bezeichnung "real" ist insofern zutreffend, als der Bereich des Vorhofes vor dem Rundbogenportal durch sechs beiderseits des Brunnens aufgestellte Herrscherstandbilder als politischer Raum definiert ist. Der einfahrende Residenzbesucher befindet sich in einem höfischen Kontext, der durch die historischen Repräsentanten des amtierenden Herrscherhauses symbolisch in Besitz genommen ist. Er betritt also einen konkret dynastisch geprägten Zusammenhang, so wie es in anderer, aber insgesamt vergleichbarer Form beim Eintritt in die Gillysche Platzanlage am Eingang zur Residenzstadt Berlin der Fall ist.<sup>97</sup>

Das antikisierende Tor zum Brunnenhof der Residenz ist hinsichtlich der insgesamt mit dem Brandenburger Tor von Langhans vergleichbaren Auffassung eindeutig als Stadttor zu interpretieren. Auch hier wird der Mittelrisalit beidseitig von Kolonnaden begleitet und öffnet sich in fünf Interkolumnien, deren mittlere allerdings nicht durch eine größere Breite akzentuiert ist, wie es das Zitat der Propyläen der Athener Akropolis am Brandenburger Tor noch zeigt. Eine derart klassizistisch korrigierte Adaption des vorbildhaften Branden-

---

<sup>95</sup> **Rietdorf 1940. Schönemann 1989.** Bezeichnend ist auch noch die dominante Nutzung des Hippodroms für die Planung einer Triumphstraße in Potsdam (Abb.89), mit der Friedrich Wilhelm IV. seit 1840 beschäftigt war; dort wird der Hippodrom aller seiner "republikanischen" Implikationen entledigt, indem er völlig isoliert und aus den axialen Bezügen herausgerückt im Sinne eines archäologisch dokumentierten antiken Forums angesiedelt steht. Vgl. die aquarellierte Federzeichnung von Persius in **Simson 1976**, Abb.60. Desw. **Zuchold 1994.**

<sup>96</sup> Bezüglich der geflügelten Genien oberhalb der monumentalen Rundbogenöffnung kann der Vergleich mit einem Stadttorentwurf Gillys herangezogen werden, in dem der Rundbogen ebenfalls von Genien flankiert wird und somit auf die römischen Triumphbögen zurückgreift, die die Stadt als Königsstadt ausweisen. Vgl. **Gilly 1984**, S.144/45, Abb.64.

<sup>97</sup> Ein Vergleich der Hofsituation mit einem Bühnenbildentwurf Schinkels zur Oper "Agnes von Hohenstaufen" von Spontini aus dem Jahr 1829 (Abb.90), der einen von Reiterstandbildern umgebenen Festsaal wiedergibt, legt eine politische Bedeutung nahe. Siehe **Schinkel 1982**, S.74, Abb.138. Dort wird auf die 1823-1825 erschienene "Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit" von Friedrich von Raumer verwiesen.

burger Torres bestimmte bereits Schinkels Konzeption des Portikus an der Neuen Wache ( Abb. 91 ).<sup>98</sup>

Der ersten Torsituation der Residenz folgt also eine zweite, die ebenfalls als Eintritt in eine Grottenanlage gestaltet ist, so wie es Gilly mit dem Grabgewölbe des Denkmals vorgegeben hatte. Der Weg von diesem Grabgewölbe zum Tempelraum, vom Dunkel zum Licht, führt im Falle der Idealresidenz aber nicht mehr über einfache gegenläufige Treppen, sondern über die beidseitig aus der Grotte aufsteigenden gegenläufigen Fahrwegrampen ( Abb. 92 )<sup>99</sup>.

Im Gegensatz zu der Anlage Gillys spielt der Hippodrom als architektonischer Rahmen öffentlicher Inszenierungen bei Schinkels Residenz im Portalbereich keine zentrale Rolle mehr.<sup>100</sup> Das Motiv tritt aber auf dem Residenzplateau mehrfach an wichtigen Stellen in Erscheinung und trägt zur Organisation des gesamten Architekturzusammenhanges bei. Insgesamt drei große Hippodrome sind im Grundriß der Residenz angelegt, das Motiv wird also im Jahr 1835 von Schinkel verstärkt eingesetzt, nicht als einzelnes, archäologisch aufgefaßtes Architekturmotiv, wie es in den Plinius - Schilderungen römischer Villen angegeben ist, sondern als gestaltendes und struktureles Element in seiner Konzeption einer offenen Stadtplanung.<sup>101</sup>

Der bereits erwähnte Bezug dieser Hippodrom - Anlagen zum politischen Vorbild des Pariser Marsfeldes hatte im Zusammenhang mit den Ereignissen der Pariser Juli - Revolution von 1830 eine aktuelle Akzentuierung erfahren. In der Folge der blutigen Auseinandersetzungen beim Sturz des Despoten Karl X. wurde das Marsfeld erneut Bestandteil revolutionärer Inszenierungen auch in der politischen Praxis des neu eingesetzten Bürgerkönigs Louis-Philippe:

Die nicht identifizierbaren Leichen von Revolutionsanhängern, die bei den gewalttätigen Auseinandersetzungen der letzten Julitage ums Leben kamen, wurden in einem feierlichen Bootskorso u.a. zum Marsfeld gebracht und dort beigesetzt. Damit wurde an die Tradition

<sup>98</sup> Vgl. **Kunst 1990**, S.96ff. Kunst hat auf die zeitgemäße Anverwandlung sowohl des klassischen Vorbilds der Propyläen als auch des klassizistischen des Brandenburger Torres hingewiesen, an denen sich Schinkel orientierte und die er gleichsam interpretiert habe.

<sup>99</sup> Die Bedeutung der moderneren Fahrampen und ihrer Ausschließlichkeit für die Erschließung der Residenz spielt in Zusammenhang mit dem Thema des Verkehrs eine weitere Rolle. Siehe dazu im einzelnen das folgende Kapitel.

<sup>100</sup> Zur theatralischen Inszenierung revolutionärer Feste in Paris und ihrem Bezug zur Aufklärung siehe **Steinhauser**, Monika: Die Leidenschaft für die Tugend. Zur moralischen Theaterdiskussion der französischen Aufklärung. In: **Beutler/Schuster/Warnke (Hgg.)**: Kunst um 1800 und die Folgen. München **1988**, S.76f., Abb.19. Steinhauser verweist auf die Verdrängung des bürgerlichen Theaters durch neue stadtöffentliche ästhetische Inszenierungen nach der französischen Revolution, in denen das Publikum Bestandteil der inszenierten moralischen Bildung wurde. Diese Tatsache führte zur Aufhebung der "ästhetischen Grenze" zwischen Wirklichkeit und Fiktion, eine Beobachtung, die auch für diesen Zusammenhang von Bedeutung ist.

<sup>101</sup> Siehe dazu das folgende Kapitel. Als Beispiel eines aus archäologischen Interessen heraus motivierten Hippodroms sei auf die Planungen Friedrich Wilhelms IV. zu einer Triumphstraße in Sanssouci (Abb. 89) verwiesen. Vgl. **Simson 1976**.

von 1790 angeknüpft und das Marsfeld als historischer Ort der Revolution wieder in die politische Wirklichkeit einbezogen. Ludwig Börne berichtet in seinen "Briefen aus Paris" vom 3. November 1830:

"Die Revue, welche verflossenen Sonntag auf dem Marsfelde über die Nationalgarde gehalten wurde, gewährte einen unbeschreiblich schönen Anblick. Hunderttausend Mann Soldaten und wenigstens ebensoviele Zuschauer, alle auf einem Platze, den man auf den angrenzenden Höhen so bequem übersieht. (...) Der König wurde mit großem Jubel empfangen."<sup>102</sup>

Es liegt nahe, daß auch das Zitat des Pariser Marsfeldes in den Hippodrom - Anlagen der Architektur nach 1830 einer aktualisierten Wertung unterzogen worden ist und erneut Ausdruck bürgerlicher Anspruchshaltung war.<sup>103</sup> Inwieweit auch Schinkel damit auf Vorstellungen französischer Architekten der Revolutionszeit zurückgreift, die die Stadt Paris zu einem Garten der Revolution umgestalten wollten, wird im weiteren Verlauf der Analyse noch zu klären sein.

Der Vergleich zeigt, daß Schinkel mit der Konzeption seines Residenzportales eine ähnliche städtische Bezugssituation schafft, wie es das als Zitat anwesend gemachte Friedrichsdenkmal von Gilly vorgibt. Damit ist der Eintritt in die Residenz nicht ausschließlich als Eingang in eine Schloßanlage, sondern in Bezug auf die Systematik der Architektur auf dem Residenzplateau auch als Eintritt in eine Stadt aufzufassen.

In Analogie zu Gillys Friedrichsdenkmal betritt der Besucher der Residenz mit dem Erreichen des oberen Plateaus gleichsam die idealisierte Ebene der Stadt. Hat er sich im Untergeschoß der "Höhle" symbolisch dem Tod und der Vergangenheit gegenübergesehen, so steht er auf der über die Stadt herausgehobenen Ebene sinnbildlich im Tempelbezirk der Zukunft, der Ewigkeit gegenüber, im "Pantheon"<sup>104</sup>. Zum einen wird damit auf die Dimension einer historischen Ewigkeit angespielt, zum anderen aber auch auf eine zukünftige ideale Ewigkeit der gesellschaftlichen Gemeinschaft und so ein utopischer Anspruch formuliert.

Daß der Schritt in die andere Ebene als Ergebnis eines geistigen Wandlungsprozesses zu verstehen ist, verdeutlicht auch das bereits erwähnte Zitat des Brandenburger Tors, mit dem auf die Athener Propyläen und ihre für die Geistesgeschichte der Zeit wichtigen Konnotationen angespielt wird: Die Propyläen wurden als Tor zu Bildung, Kultur und Geist

<sup>102</sup> **Börne**, Ludwig: Werke in zwei Bänden. Berlin / Weimar 1981, Bd. 2, S. 52.

<sup>103</sup> Vgl. **Marianne und Germania** 1996, S.310.

<sup>104</sup> Vgl. **Beenken** 1944, S.22/23. Beenken bringt Gillys Friedrichsdenkmal auch mit Schinkels Freiheitsdom-Projekt in Verbindung, das als zentrale nationale Bauaufgabe mehrerer Generationen gedacht war. Den gleichen Gedanken äußert Schinkel 20 Jahre später noch einmal in den Notizen zur Residenz eines Fürsten, bezieht sich also auf eines der wichtigsten Projekte seiner Frühzeit und die Freiheits- und Demokratiebestrebungen in den Jahren nach den Befreiungskriegen. Vgl. **Peschken** 1979, S.148.

aufgefaßt, wie es auch der inhaltliche Anspruch der gleichnamigen Zeitschrift verdeutlichte.<sup>105</sup>

Schon mit dem ersten Portal zum Vorhof der Grottenanlage wird also programmatisch auf das ideologische Bildungsprogramm der Residenzarchitektur hingewiesen. Wie bereits erläutert, richtet sich dieser Anspruch nicht an einen spezifischen Rezipientenkreis, sondern an ein allgemeines öffentliches Publikum, das sinnbildlich in Form der Figuren von Adam und Eva in idealischer Nacktheit als Bekrönung des Tympanons anwesend gemacht ist.<sup>106</sup>

Daß diese Öffentlichkeit in erster Linie als eine städtische Gesellschaft zu verstehen ist, erklärt die direkte Konfrontation der "idealen" Stadt der Residenz mit der "realen" Stadt zu ihren Füßen.

Dieser bereits erläuterte Bezug zum Lebensraum der Stadt, der nicht nur vor dem Hintergrund der revolutionären Ereignisse in Frankreich von Bedeutung ist, läßt sich anhand weiterer Beispiele aus der zeitgenössischen Architektur noch näher fassen.

### Städtische Architekturen

Das bereits in seiner Schlüsselfunktion für die Analyse der Portalanlage als Vorbild herangezogene Denkmal Friedrich Gillys für König Friedrich II. ist in einem weiteren Punkt von Interesse, der den im folgenden Kapitel herzustellen Bezug der Residenz zu den Pariser Passagen und modernen Stadtplanungskriterien weiter stützt.

Als städtische Anlage bedient sich Gillys Plan nicht nur des Typus des Triumphbogens und der symbolischen Anlage einer Grottenarchitektur, um Aussagen über die inhärente Bedeutung der Konzeption zu treffen.

Ein weiterer wesentlicher Bestandteil der hippodromartigen Platzanlage sind die beiderseits des Potsdamer Tores anschließenden Kolonnaden in dorischer Ordnung. ( Abb. 33 und 82 )

Im Grundriß und in der Ansicht wird deutlich, daß es sich bei diesen Kolonnaden um zweischiffige Wandelgänge handelt, die vor der von einem Zinnenkranz bekrönten Stadtmauer liegen und den Platz des Denkmals nach Westen hin abschließen.

---

<sup>105</sup> Vgl. **Demps 1991**, S.21.

<sup>106</sup> Die "idealische" Nacktheit von Identifikationsfiguren - und als solche müssen Adam und Eva über dem Tympanon am Portal der Residenz begriffen werden - war für den zeitgenössischen Rezipienten durchaus verständlich und konnte entsprechend zugeordnet werden. Das belegen für den bislang im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Zeitraum von ca. 1790 bis 1840 im Falle der französischen Kunstproduktion die zahlreichen weiblichen Allegorien der Freiheit und der Republik, deren Nacktheit als Appell an alle gesellschaftlichen Klassen aufgefaßt wurde: "ihre nackten Brüste nähren alle Kinder Frankreichs". Siehe **Marianne und Germania 1996**, S.47/48. Für den preußischen Kulturraum hätte eine solche Darstellung allerdings noch befremdlich wirken müssen, worauf **Peschken 1979**, S.156.

Die Zweischiffigkeit dieser Galerieführung entsteht durch eine zweite Reihe von Pfeilern auf quadratischem Grundriß, die sich axial auf die Säulen der äußeren Kolonnade beziehen und zwischen diese und die Stadtmauer gelegt sind.

Die Galerien sind bis in die Anlage des Triumphbogens hereingezogen, der sich auch zu den Seiten in Rundbögen öffnet. Der Durchstoß der Galerieflügel durch das massive Mauerwerk des Bogens wird in der Durchfahrt ansichtig und erscheint als beiderseits des Weges stehende vierfache Kolonnade mit bekrönendem Attikagesims, das sich ebenfalls von außen nach innen fortsetzt. Damit wird die Torarchitektur Bestandteil der öffentlichen Kolonnaden und verliert die Eindeutigkeit ihrer fortifikatorischen Funktion, zumal es keine eigentlichen Wachräume von entsprechendem Ausmaß mehr gibt.<sup>107</sup>

Interessant für die Analyse des Residenzportals wird diese Art der Kombination von Triumphbogen und Galerie durch den Vergleich mit der Darstellung einer ephemeren Festarchitektur in Paris aus dem Jahr 1793:<sup>108</sup>

Das graphische Blatt ( Abb. 93 ) zeigt den Blick in die Flucht eines Straßenzuges, der zur Linken von Stadthäusern und Palais begrenzt wird. Die gegenüberliegende Seite der Straße wird von einer Baumreihe flankiert. Im Zentrum der Darstellung steht ein monumentaler Triumphbogen, der von einer allegorischen Figurengruppe mit einer mittleren geflügelten "Liberté" bekrönt ist. Sie soll die Annahme der Republikanischen Verfassung in Paris am 10. August 1793 während der Zeit der sog. Schreckensherrschaft glorifizieren.<sup>109</sup>

Diese vom Konvent verkündete jakobinische Verfassung sah die absolute Volksherrschaft vor, die die Gewaltenteilung hervorhob, die Dezentralisation betonte und als politisches Mittel Plebiszite einführte, wodurch die direkte Demokratie theoretisch entscheidend vorbereitet wurde. In der Praxis führte die politische Entwicklung allerdings zur Diktatur des Revolutionstribunals unter der Federführung Robespierres und damit zur Phase der "Terreur". Mit diesem weiteren Verfassungswerk, dem 1791 bereits eine erste republikanische Verfassung vorausgegangen war, wurden die staatsrechtlichen Grundlagen des politischen Liberalismus des 19. Jahrhunderts geschaffen.<sup>110</sup>

Interessant an dem graphischen Blatt sind nun die beiderseits des Bogens aufgestellten Kolonnaden in der Achse des Straßenzuges, die gleichsam die Situation einer Straße in der

<sup>107</sup> Oncken bezeichnet die Nischen in den Kolonnaden als Wachlokale, eine Interpretation, die hinsichtlich des geringen Platzaufwands nur schwer nachvollziehbar erscheint, da bei der Planung die funktionalen Erwägungen offensichtlich den ästhetischen untergeordnet wurden. **Oncken 1935**, S.44.

<sup>108</sup> "Triumph, Triumphzug und Triumphbogen anlässlich der Annahme der republikanischen Verfassung in Paris am 10. August 1793". Stich von Pierre Gabriel Berthault nach Swebach-Desfontaines. In: **Oechslin**, Werner/ **Buschow**, Anja: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler. Stuttgart **1984**, S.57, Abb.63.

<sup>109</sup> Die Forschung geht davon aus, daß die Planungen für derartige Festarchitekturen des revolutionären Frankreich auf die Urheberschaft Jacques-Louis Davids zurückgehen, der die zentrale Position im nachrevolutionären Kunstleben Frankreichs einnahm. Vgl. dazu weiterführend **Roberts**, Warren: Jacques Louis David - Revolutionary Artist. Art, politics and the French Revolution, Chapel Hill/London **1993**, S.39ff., S.93ff.

<sup>110</sup> Vgl. **Reinalter**, Helmut: Die Französische Revolution. In: **Freimaurer**. Solange die Welt besteht. Ausstellungskatalog. Wien **1993**, S.252ff.

Straße formulieren und den Aspekt der Öffentlichkeit politischer Aktion damit akzentuiert wiedergeben:

Dorische Säulenreihen tragen eine Attika, die mit Reliefmedaillons, jeweils in der Mitte zwischen zwei Säulen der Kolonnade, versehen ist. Diese Medaillons waren mit den Portraitbüsten toter Revolutionäre bestückt und bekamen damit die Funktion eines politischen Denkmals zugewiesen, das in die ephemere Festarchitektur integriert wurde. Vergleicht man die grundsätzliche Art der Gestaltung der Kolonnaden des Pariser Beispiels mit Gillys Denkmalsentwurf werden die Übereinstimmungen zwischen beiden deutlich. ( Abb. 82 ) Bezüglich der Relieftondi in Gillys Entwurf hatte schon Posener darauf hingewiesen, daß sich im Unterschied zu denen an den seitlichen Kolonnaden diejenigen in der Durchfahrt des Triumphbogens in der Mitte der Interkolumnien befinden; eine Beobachtung, die für diesen Vergleich interessant erscheint, da sie die Frage nach der Bedeutung nahelegt.<sup>111</sup>

Es scheint eine formale Übereinstimmung zwischen den beiden Architekturen zu bestehen, die durchaus auf Gillys Kenntnis des Blattes zurückschließen lassen könnte.

Führt man sich nun vor Augen, daß es sich bei der auf dem Stich dargestellten Architektur um eine ephemere Festarchitektur handelt, die ausschließlich der Glorifizierung des politischen Ereignisses dient, wird auch der Verlust der fortifikatorischen Torfunktion in Gillys Entwurf erklärbar. Es stellt sich die Frage nach der Motivation für eine derartige Übernahme seitens des deutschen Architekten, der von der Forschung gemeinhin als Anti-Jacobiner bezeichnet wird, zumindest was die Jahre nach seinem Frankreich-Aufenthalt anbelangt. Posener hat darauf hingewiesen, daß ein Unterschied darin besteht, welche Architekturen durch die Vermittlung von zeitgenössischen Publikationen für den jungen Gilly vor seiner Studienreise von Bedeutung waren und welche er dann während seiner Monate in Paris tatsächlich wahrgenommen und künstlerisch rezipiert hat.

Die Übereinstimmung des Pariser Vorbildes mit der Konzeption des Neuen Potsdamer Tores im Denkmalsentwurf läßt eine politische Grundtendenz des Gillyschen Projektes naheliegend erscheinen. Wie andere bürgerliche Intellektuelle wird sich auch der jugendliche Gilly kaum der Faszination der Französischen Revolution und ihrer Auswirkungen auf das Gesellschaftsbild der neunziger Jahre entzogen haben können, zumal er Abkömmling einer hugenottischen Familie war und damit durch die angeregte Diskussion der Zeitereignisse in der Berliner Gemeinde der Réfugiés einen unmittelbaren Bezug zu den Geschehnissen in Frankreich hatte.<sup>112</sup>

Denn trotz der verschärften Zensurmaßnahmen des preußischen Königs nach 1790 setzte sich in Berlin eine weitreichende publizistische Information über die Revolutionsereignisse

---

<sup>111</sup> Posener 1981, S.105ff.

<sup>112</sup> Vgl. Feist, Peter H. (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1760-1848. Leipzig 1986, S.139ff.; darin auch der Verweis auf Gillys Kenntnisse der französischen Architekturbedatte schon vor seiner Frankreich-Reise.

in Paris durch. Selbst Presseorgane wie die "Königlich privilegierte Berlinische Zeitung (Vossische Zeitung)" oder die "Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrtensachen" berichteten ausführlich über die Ereignisse des Jahres 1789, ebenso aber auch über die folgende konstitutionelle Zeit und insbesondere die Schreckensherrschaft. Zahlreiche deutsche "Jakobiner" sorgten auch in Berlin für eine aufgeheizte politische Diskussion und sowohl positive als auch ablehnende Stellungnahmen.<sup>113</sup>

Die zwiespältige Haltung der deutschen Öffentlichkeit zur Revolution und zur Gewalt in den folgenden Schreckensjahren bedeutete im Grundsatz nicht, daß man auf Seiten der deutschen bürgerlichen Intelligenz gegenüber den revolutionären Zielen und den tatsächlichen politischen Veränderungen abgeneigt war. Ein so herausragendes Ereignis wie die Einführung der republikanischen Verfassung in Paris im Jahre 1793 sorgte auch in Deutschland für breiteste Öffentlichkeit.<sup>114</sup>

Was für den Vergleich von Gillys Friedrichsdenkmal mit der Eingangssituation zu Schinkels Residenz eines Fürsten aus dem Jahr 1835 nun interessant ist, sind die Implikationen einer ephemeren politischen Architektur, die über das Zitat des Pariser Vorbildes in Gillys Entwurf auch für Schinkel greifbar werden.

Triumphbogen und Galerien sind zentrale Bestandteile der politischen Ikonographie in der städtischen Öffentlichkeit des nachrevolutionären Paris und dienen innerhalb der Architektur der Straße für die politische Inszenierung des neuen Staatsbegriffes. Sie erfahren also eine Neuinterpretation von der höfischen hin zur republikanischen Ikonographie.

Im weiteren Verlauf der Analyse wird noch in anderem Zusammenhang auf das erwähnte Pariser Vorbild einzugehen sein, das als 6. Station (Abb. 94) Bestandteil einer revolutionären Triumphprozession war, deren Reflex sowohl in Gillys Denkmalsentwurf als auch in der Konzeption der Portalanlage der Residenz nachvollziehbar wird.

Vergegenwärtigt man sich vor diesem Hintergrund nun die Situation in Schinkels Entwurf, für den das Zitat des Friedrichdenkmals von Gilly in anderer Hinsicht bereits belegt ist, so kann gerade auch die Verbindung des Triumphbogenmotives mit dem auffallend dominanten Galeriedanken auf dem Plateau der Residenz auf diesen historischen Kontext bezogen werden. Triumphtor, prozessionsartige Bewegung in der Architektur und der Faktor städtischer Öffentlichkeit werden in Schinkels Konzeption zusammenfassend vorgestellt, nicht zuletzt gerade auch durch die übergeordnete Galerien- und Passagenstruktur, die konstituierender Faktor in der Organisation der Gesamtanlage ist. Damit ist ein

<sup>113</sup> Vgl. **Savage 1980**, S.100-107.

<sup>114</sup> Vgl. dazu zusammenfassend: Französische Revolution und deutsche Kulturnation. In: **Marianne und Germania 1996**, S.125ff. Zur Rezeption der Französischen Revolution in der deutschen Öffentlichkeit siehe **Schoch-Joswig**, Brigitte: Die Ereignisse in Frankreich und ihre Übermittlung. In: **Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit**. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausstellungskatalog. Nürnberg **1989**, S.249ff. Ebenso **Reinalter**, Helmut (Hg.): Lexikon zu Demokratie und Liberalismus 1750-1848/49. Frankfurt **1993**, S.188ff.

wesentlicher Unterschied zu dem Typus einfacher Triumphbogenarchitekturen festzustellen, wie sie später während der napoleonischen Zeit weiterentwickelt wurden und als Reflex imperialer römischer Vorbilder auch in Deutschland noch in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren.<sup>115</sup>

Als Teil eines politischen Prozessionsweges der Republik waren in Paris Kolonnaden, Triumphbogen, Freiheitstempel und Marsfeld inhaltlich miteinander verknüpft und bildeten ein umfassendes öffentliches Bildprogramm der Republik. Dieses ikonographische Programm, das während des festlichen Umzuges der Bürger durch die Stadt rezipiert wurde, diente den revolutionären Ideologen dazu, den städtischen Lebenszusammenhang in einen "utopischen Raum" umzuformulieren, der der künstlerischen Verdinglichung der neuen politischen Situation Platz bieten sollte.

Hans-Christian Harten charakterisiert dieses stadtplanerische Konzept der "Anreicherung" der Stadt Paris mit Symbolen der revolutionären Errungenschaften wie folgt:

"(...) Man brauchte eine Anschauung von dem, was kommen sollte, die produktive Einbildungskraft war herausgefordert, antizipatorische Bilder jenes Raums zu entwerfen, in dem die Freiheit und das republikanische Gemeinwesen auf Dauer ihre Heimstatt finden sollten." Der pädagogische Anspruch dieses Konzepts bestand darin, daß er "(...) den neuen Menschen von selbst für dieses Gemeinwesen erzieht, von einem Territorium der Freiheit, das von Monumenten bevölkert wäre, die ihre eigene sozialisatorische Kraft entfalten, weil die Prinzipien und Strukturen der neuen Ordnung in ihnen schon sinnlich und anschaulich präsent sind."<sup>116</sup>

Bereits mit seinem Entwurf zum Freiheitsdom auf dem Leipziger Platz von 1814 hatte Schinkel den Gedanken der platzumgreifenden Galeriearchitekturen um ein hippodromartiges "Marsfeld" in enger Anlehnung an Gilly formuliert und somit über dessen Vermittlerposition diesen französischen Beispielen Rechnung getragen.<sup>117</sup> In der konsequenten Weiterentwicklung der Motivik innerhalb des Residenzplans sind sie auch noch 1835 nachweisbar und formulieren in Gestalt des Idealplans den "utopischen Raum" einer neuen, bürgerlich geprägten Gesellschaft. Gerade das architektonische Zitat der Pariser Vorbilder, auf die auch noch im weiteren Verlauf des Kapitels einzugehen ist, verdeutlicht die

---

<sup>115</sup> Eines der prominenten Beispiele dieser Art ist das 1843-1852 erbaute Siegestor an der Ludwigstraße in München von Friedrich von Gärtner, das Ludwig I., als Kenner der französischen Architekturszene, bereits als Kronprinz geplant hatte und das der Verherrlichung der bayerischen Armee dienen sollte. Entgegen den ursprünglichen Überlegungen wurde es nicht als Denkmal der Befreiungskriege interpretiert, sondern diente der Glorifizierung der Armee in einem allgemeinen Sinne. Siehe **Lehmbruch**, Hans: Das Siegestor an der Ludwigstraße in München. In: **Nerdinger 1987**, S.239ff. Auch die Präferenzen Friedrich Wilhelms III. für eine Triumphsäule als Denkmal für Friedrich den Großen zeigen den Bezug zur napoleonischen Symbolik. **Simson 1976**, S.19f.

<sup>116</sup> **Harten 1994**, S.88.

<sup>117</sup> Siehe dazu **Reidemeister**, Andreas: Städtebau in Berlin: Die Zeit Schinkels und exemplarische Momente bis heute. In: **Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen 1981**, S.19.



vergleichbare Intention Schinkels, eine Pädagogik bzw. Didaktik der Architekturmotive zu entwickeln.<sup>118</sup>

In der Ansicht der beiden Galeriearchitekturen des Friedrichdenkmals von Gilly erkennt man über die oben genannten Motive hinaus an der rückwärtigen Wand ein reliefiertes resp. freskiertes Wandfeld mit figürlichen Darstellungen über Betrachterhöhe. Zur Programmatik dieses Frieses lassen sich keine Aussagen treffen. Vermutlich sollten sie figürliche Darstellungen aus der Vita Friedrichs II. beinhalten und als belehrendes Medium innerhalb der Denkmalskonzeption dienen.

Diese Verbindung einer öffentlichen städtischen Galeriearchitektur mit einem umfassenden historischen Bildprogramm ist durchaus in Analogie zu Schinkels Konzeption der Eingangsfront des Alten Museums, aber auch zu den Galerien in der Südachse der Residenz zu betrachten, deren Schwerpunkt die Rezeption des historischen und mythologischen Bildprogramms während des "Zirkulierens" der Gesellschaft durch den Architekturzusammenhang sein sollte. Auch damit wird ein Akzent auf die Bewegung und das Sehen und Lernen im Prozeß des Gehens gelegt, vergleichbar religiösen, aber auch politischen Festzügen wie denen des republikanischen Frankreichs.

Die Ausbildung der theoretischen Vernunft im Schlegelschen Sinne durch historische Kontemplation wird damit um den Rezeptionsfaktor der Bewegung in öffentlich-städtischem Raum erweitert, der nicht ohne den französischen Kontext zu betrachten ist.

Diese Art der Rezeption bedeutet einen Unterschied zu konventionell aufgefaßten Galerien, die als konstitutiver Bestandteil herrscherlicher Architekturprogramme in Schlössern und Villen fungierten. Traditionell fand die Rezeption höfischer Bildprogramme in abgeschlossenen herrscherlichen Architekturnräumen statt und war nicht von den Aspekten städtischer Öffentlichkeit und der Bewegung in der gesamten Architektur her bestimmt, sondern einer exklusiven höfischen Elite in einem räumlich begrenzten Rahmen vorbehalten. Die Details der allegorischen Bildprogramme höfischer Repräsentation sollten in der verharrenden Betrachtung während des Aufenthaltes in den Galerien wahrgenommen werden.<sup>119</sup>

Den Idealfall einer solchen höfischen Institution stellte ein gleichseitig gestalteter, durch Fensteröffnungen und Pfeilerstellungen rhythmisch strukturierter Innenraum dar, der auf beiden Seiten den Blick in die Landschaft, gleichsam als den symbolischen Blick auf das Staatsgebilde, ermöglichte und damit dem herrscherlichen Machtanspruch Ausdruck verlieh. Äußere Natur und gemaltes Bild- oder Skulpturenprogramm standen dabei in

---

<sup>118</sup> Zur Konstituierung des pädagogischen Programms einer revolutionären Stadtkonographie vgl. weiterführend **Harten 1994**, S.88ff.: "Die Erziehung des neuen Menschen durch den öffentlichen Raum" und S.114ff.: "Bauten und Monumente des utopischen Raums". Harten unterzieht darin u.a. die zentralen Bauaufgaben der nachrevolutionären Jahre, das Amphitheater (Circus) und die Nationalversammlung, einer eingehenden Analyse.

<sup>119</sup> Vgl. **Prinz, Wolfram**: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien. Berlin **1970**, S.42f.

engem kausalen Zusammenhang miteinander und ließen die Betrachtung der Natur mit der Erkenntnis der Kulturleistungen des Herrschenden in Form allegorischer Bildprogramme in Dialog treten. Der Regelfall waren in den meisten Galerien dieser Art seit der Renaissance Skulpturenprogramme und Zyklen von Portraitbüsten mit Darstellungen römischer Kaiser, die zur symbolischen Ableitung der historisch-dynastischen Ansprüche der Fürsten aus der antiken Tradition in Anspruch genommen wurden.<sup>120</sup>

Ebenso zahlreich sind die auf Vitruvs Beschreibungen antiker Wandelgänge zurückzuführenden mythologischen Bildprogramme, die in der Regel den Götterhimmel, die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus als Bestandteil der Verherrlichung des Bauherren beinhalteten.<sup>121</sup>

Der wesentliche Faktor der Rezeption, und darauf weist Wolfram Prinz in seiner grundlegenden Analyse zur Entstehung und Bedeutung der Galerien dezidiert hin, ist in allen Architekturkonzepten dieser Art die politische Kommunikation des Bauherren mit Gästen und Hofstaat im Angesicht der legitimistischen Bildprogramme. Prinz hat in seiner Untersuchung die Funktion dieser allegorischen Staatsikonographien wie folgt charakterisiert:

"Die nirgends näher bezeichnete protokollarische Aufgabe der königlichen Galerien dürfte wohl im Empfang der Gäste und in Besprechungen während des Wandelns in der Galerie unter dem Eindruck der Staatsrepräsentation im Gewande der Kunst gewesen sein."<sup>122</sup>

Kommt nun den Bildprogrammen in der Gillyschen Konzeption des städtischen Denkmals eine öffentliche Funktion zu, die in engem Zusammenhang mit den Galerie- und Arkadenarchitekturen im Umfeld der französischen Revolutionsarchitektur und den politischen Prozessionen durch die Stadt zu sehen ist, so reflektiert sich darin nicht zuletzt auch ein veränderter gesellschaftlicher Blick auf den Staatsgedanken, der ebenso in Schinkels Residenzentwürfen zum Tragen kommt und vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts einer Aktualisierung unterzogen wird.

Im Rahmen eines öffentlichen, durch die Wahl der architektonischen Bezüge als städtischer Architektur charakterisierten Residenzkomplexes erweitert sich die Art der Rezeptionsvorgabe um das Element der Bewegung im Raum analog zur Bewegung in der Öffentlichkeit der Straße.

---

<sup>120</sup> Ebd., S.28.

<sup>121</sup> Ebd., S.57ff.

<sup>122</sup> Ebd., S.60.

## Die Revolution von 1830 und Preußen

Auch in Preußen waren die Auswirkungen der französischen Juli-Revolution spürbar geworden. Der repressiven staatlichen Einflußnahme auf die gesellschaftliche Stimmung nach der sogenannten Schneider - Revolution in Berlin vom 16. September 1830 folgten eine umfassende öffentliche Kritik und fundamentale Opposition, die von den bürgerlichen Fraktionen bis in den Magistrat und die Regierungskreise vorgebracht wurden.<sup>123</sup>

Damit wurde die revolutionäre Stimmung erneut tragend auch in Preußen, wenngleich auf einer anderen Basis als der einer gesellschaftlich umfassenden und Einheit zwischen bürgerlicher Elite und aufständischen Handwerkern und Arbeitern stiftenden.

Thomas Nipperdey schreibt den Auswirkungen der Revolutionsereignisse in Frankreich 1830 "exemplarischen Charakter und gesamteuropäische Resonanz" zu, die eine "außerparlamentarische Opposition über die Grenzen der Einzelstaaten hinweg" entstehen läßt. Die Verbindung oppositioneller politischer Kreise fand ihren wichtigsten fanalartigen Ausdruck in der Versammlung der durchaus unterschiedlich orientierten oppositionellen Burschenschaften sowie liberaler, demokratischer und nationaler Gruppierungen auf dem Hambacher Fest in der Pfalz 1832.<sup>124</sup> Bereits dort aber wurde trotz aller Übereinstimmungen in grundsätzlichen Zielen deutlich, daß in der politischen Opposition eine Diskrepanz zwischen liberalem Konstitutionalismus und radikaldemokratischen Forderungen aufbrach. Für die Situation im Berlin des Jahres 1830 ist von Bedeutung, daß sich erstmals der sog. "Vierte Stand", also Handwerker, Tagelöhner und Arbeiter, politisch auf den Straßen der Residenzstadt artikuliert und öffentlichen Raum für seine Belange in Anspruch nahm. Diesen Aktivitäten versuchten Polizei und Militär, also Stadtverwaltung und Krone, durch schärfste Restriktionen Einhalt zu gebieten. Im Ergebnis resultierte daraus ein gesellschaftliches Spannungsverhältnis, das beginnend mit den Demagogenverfolgungen nach dem Wiener Kongreß in einer grundlegenden Entfremdung zwischen Stadt und Regierung gipfelte und "eine schwere Belastung für das patriarchalische Verhältnis zwischen Krone und Bevölkerung" darstellte.<sup>125</sup>

Politische Unruhen und Diskussionen um die ideale Staatsform gehörten auf den Straßen Berlins während des Jahres 1830 zum Alltag und wurden von breiten Bevölkerungsschichten getragen, deren Motivation eine "eminent politische" war.<sup>126</sup>

Im Zusammenhang mit den revolutionären Unruhen des Jahres 1830 in Paris, deren Auswirkungen in ganz Europa spürbar wurden, und der Einführung der konstitutionellen

<sup>123</sup> **Köhler**, Ruth/ **Richter**, Wolfgang (Hgg.): Berliner Leben 1806-1847. Erinnerungen und Berichte. Berlin **1954**, S.243ff.

<sup>124</sup> Vgl. grundlegend dazu **Nipperdey 1983**, S.366ff.

<sup>125</sup> **Ribbe**, Wolfgang (Hg.): Geschichte Berlins. Bd.1.: Restauration und Biedermeier 1815-1840. Berlin **1987**, S.525.

<sup>126</sup> Ebd., S.526.

Monarchie für Frankreich kursierten auch in der preußischen Hauptstadt Flugblätter mit ähnlichen Forderungen nach politischer Neuordnung. Aus einem zeitgenössischen Flugblatttext:

"(...) Wollen wir noch länger Sklaven bleiben? Nein brave teutsche Mitbrüder! Fort mit der absoluten Gewalt! Nieder mit den Händen der Tyrannei, den Gendarmen. Es lebe die Nation, es lebe eine repräsentative Verfassung! Es lebe der konstitutionelle König!"<sup>127</sup>

Besonders der Thronfolger galt als Hoffnungsträger oppositioneller Gruppen, erwartete man doch von ihm eine Veränderung der politischen Situation in Richtung einer Verfassung, die schon sein Vater, Friedrich Wilhelm III. zugesagt hatte.

Für die Situation in Preußen, die entgegen den süddeutschen Staaten, ruhig blieb, bedeutete das Ausbleiben einer weitreichenden politischen Bewegung nicht, daß es eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Krone und Bürgertum gab. Statt dessen wandelte sich der Franzosenhaß aus der Zeit der Befreiungskriege vor dem Hintergrund der ausbleibenden Verfassung und Einführung des konstitutionellen Systems zu einer neuerlichen positiven bürgerlichen Rezeption der französischen Ereignisse des Jahres 1830. Während man auf höfischer Seite an einen neuen Koalitionskrieg gegen Frankreich und Louis - Philippe dachte, um die Gefahr der Revolution ein für allemal abzuwenden, wertete das Bürgertum die Wiedereinführung der konstitutionellen Monarchie positiv:

"Das Berliner Bürgertum dachte darüber anders als der Hof und die Militäraristokratie.(...) Die Mitglieder der "Zweiten Klasse der Bewohner" waren stolz darauf, daß Männer ihresgleichen unter dem Bürgerkönig Ludwig-Philipp die neue Regierung bildeten. Jedoch, sowohl die Kriegslust der Konservativen als auch die Revolutionsbegeisterung der Liberalen beschränkte sich auf Diskussionen und Kundgebungen in den Berliner Kaffeehäusern, wo in- und ausländische Zeitungen jedermann zur Verfügung standen."<sup>128</sup>

Das Dilemma der bürgerlichen Erwartungen an Kronprinz Friedrich Wilhelm offenbarte sich aber erst später:

"Als Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1840 seinem Vater auf den Thron folgte, regte sich vielerorts die Hoffnung, daß jetzt die Zeit der innenpolitischen Stagnation in Preußen vorbei sei - galt der neue Monarch doch als Gegner des bürokratischen Obrigkeitsstaates, als ansprechbar für die nationalen Ziele der Zeit. Bald sollte sich jedoch zeigen, daß der König ein politischer Romantiker war, geprägt von patrimonialer Staatsauffassung, organisch-ständischen Gesellschaftsvorstellungen und pietistischer Orthodoxie. Er dachte nicht daran, sich an die Spitze einer nationalen Verfassungsbewegung zu setzen. Die Kluft zwischen ihm und dem bürgerlichen Liberalismus war unüberbrückbar."<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Der Text des Flugblattes ist wiedergegeben in **Ribbe 1987**, S.527.

<sup>128</sup> **Savage 1980**, S.150.

<sup>129</sup> **Botzenhart**, Manfred: Reform, Restauration, Krise. Deutschland 1789-1847 (Moderne Deutsche Geschichte. Bd.4) Frankfurt/M. **1985**, S.143.

Auf die Reaktivierung der Ideale der Französischen Revolution von 1789 während der Juliereignisse des Jahres 1830 ist an anderer Stelle bereits hingewiesen worden, so daß sich vor diesem Hintergrund noch ein weiteres Mal die Frage nach der Bedeutung des Zitats von Gillys Friedrichsdenkmal, das gerade die revolutionären Prototypen rezipiert, in Schinkels Residenzportal stellt:

Als städtebauliche Anlage rekurriert Gilly mit seinem Entwurf auf zentrale Bildtopoi der französischen Revolutionszeit, die in ihrer Bedeutung für die aufgewühlte gesellschaftliche Situation in der preußischen Residenzstadt nach 1830 erneut interessant erscheinen und in der Wiederverwendung Schinkels eine bürgerlich - liberale Antwort auf die politische Stimmung in Preußen darstellen können. Daß dabei die Bezüge zu europäischen Nachbarländern erneut eine politische Dimension erfahren, liegt in den weit über Frankreich hinausgehenden Auswirkungen der Julirevolution und der internationalen Diskussion in den Jahren bis 1834 begründet. Die aufgewühlte gesamteuropäische Situation ließ Metternich von einer "allgemeinen Umwälzungspartei Europas" sprechen.<sup>130</sup>

#### 4. Architekturen der Revolutionszeit

Im Rahmen ihrer Untersuchungen zur Bildsymbolik der Französischen Revolution von 1789 haben Elke und Hans-Christian Harten auf die Bedeutung des Naturbegriffs Rousseauscher Prägung für die künstlerischen Entwürfe zu Revolutionsarchitekturen in Frankreich hingewiesen. Natur galt den Ideologen der Zeit als Ausdruck einer gottgewollten rationalen Weltordnung und die Revolution als religiöse Instanz, die die Harmonie zwischen der menschlichen Gesellschaft und der Objektivität der Natur im Sinne einer genealogischen Ableitung der Revolution aus der Menschheitsgeschichte, wiederherzustellen im Stande war, ohne auf die Vermittlerrolle des Klerus als des elementaren politischen Gegners angewiesen zu sein. Diese philosophisch-staatstheoretische Konstruktion führte im Bereich der Architekturpraxis zur Umwidmung des größten Teiles der französischen Kirchengebäude zu sogenannten "Tempeln der Vernunft", der "Freiheit" oder der "Wahrheit" als deklarierten Orten einer neuen, durch Rousseaus Gedankengebäude motivierten universalen Religion.<sup>131</sup> Diese Überlegungen der Revolutionstheoretiker gipfelten, angesichts der Gefahr eines allgemein um sich greifenden Atheismus der Bevölkerung nach der Auflösung klerikaler Institutionen während der "Terreur", in einem Dekret Robespierres vom 7. Mai 1794, das den "Kult des Höchsten Wesens" als Ausdruck göttlicher Anwesenheit in der Natur zur Staatsdoktrin erhob. Es galt, die fortschreitende Neigung zu einer abstrakten, hyperrationalistischen Ersatzreligion aufzufangen und die emotionalen Bedürfnisse des

<sup>130</sup> Hardtwig, Wolfgang: Vormärz. Der monarchische Staat und das Bürgertum. München 1985, S.46.

<sup>131</sup> Harten 1989 (b), S.101ff.

Volkes durch kultische Festzeremonien zu befriedigen.<sup>132</sup> Dies führte u.a. zu einer komplexen Festkultur, in der der künstlerischen Ausgestaltung durch revolutionäre Architekturen ein besonderer Stellenwert zukam.

In der Folge entstanden in ganz Frankreich ländliche heilige Stätten, die aus Naturaltären bestanden, auf denen als einziges religiös-staatliches Symbol das Buch der Verfassung von 1793 lag. Auch dieses Verfassungswerk, das die Menschenrechte, die Freiheit des Individuums und den Schutz des Eigentums garantierte, basierte auf der Grundlage der rationalistischen Philosophie Jean-Jacques Rousseaus, der im Rahmen des neuen Kultes zu einer Heiligenfigur der Revolution stilisiert wurde und ebenso der inhaltlichen Pervertierung durch die Diktatoren unterlag wie die gesamte Staatspolitik, die wenige Monate später am 27./28.Juli 1794 zum Sturz Robbespieres führte und das "Directoire" einleitete.

Der Naturkult als revolutionäre Ersatzreligion brachte aber bereits seit 1789 neue architektonische Aufgaben hervor, mit denen die Glorifizierung zunächst der Revolution und der Constituante, später der Republik symbolisch dargestellt werden sollte.

Die vorherrschendste Anforderung, die an diese neuen architektonischen Bauaufgaben gestellt wurde, war die Inszenierung der Masse als tragenden Faktors des revolutionären Umsturzes.

Die entsprechende Szenerie für die Selbstdarstellung der Volksmasse als politischer Macht lieferte zunächst das Pariser Marsfeld ( Abb. 23 ), das zentraler Ort der revolutionären Inszenierungen war und, wie oben bereits erwähnt, auch im Zuge der Juli - Revolution von 1830 erneut wurde. Ikonographisch bezog sich die Gestaltung des Marsfeldes als Hippodrom auf die antiken römischen Foren. Mit Festplätzen wie dem Marsfeld und dessen Adaptionen in anderen Städten in Frankreich und dem europäischen Ausland sollten symbolische Orte der Eintracht zwischen König und konstitutioneller Staatsgesellschaft, später des revolutionären und republikanischen Volkes entstehen, die ein friedliches Zusammenkommen der neuen, politisch geläuterten, Gesellschaft garantierten.

Ebenso wie die Eingriffe in städtische Strukturen durch die Anlage revolutionärer Gärten und die architektonische Gestaltung des neuen Gebäudes der Nationalversammlung gehörte der Ausbau des Pariser Marsfeldes zu den zentralen Kernpunkten in der Schaffung eines "utopischen Raumes", der zur Verbildlichung des neuen Staatswesens diensbar gemacht wurde. Die Bedeutung des Marsfeldes charakterisiert Hans - Christian Harten folgendermaßen:

"Die Architektur wird zu Hilfe gerufen, um nationale Einheit und gesellschaftliche Eintracht für immer sicherzustellen. Die Einheit ist allumfassend - das Amphitheater ist ein totaler Entwurf; seine pädagogische Bedeutung liegt darin, daß es zur Einmütigkeit erzieht, denn in seiner Weite, die zugleich die Masse als einen homogenen Block erscheinen läßt, kann sich keine individuelle Stimme gegen das ganze entfalten. Das Amphitheater schwört

---

<sup>132</sup> Vgl. dazu **Herdning 1989**, S.50-53.

den einzelnen auf den Kult des Gesetzes ein, den sakralen Allgemeinwillen des konstitutionellen Staates."<sup>133</sup>

Auch Schinkels Hippodrom um den Dom der Befreiungskriege auf dem Leipziger Platz in Berlin als nationaler Kultstätte griff auf diesen zeitgeschichtlichen Kontext und das entsprechende Vokabular zurück: im östlichen Teil wurde die Anlage des hippodromartig gestalteten Platzes von Kolonnadenarchitekturen, im westlichen von tribünenartigen Terrassierungen umgeben und somit der Charakter einer städtischen Volksversammlungsstätte erzeugt.

### **Heilige Berge**

Ein zentraler ikonographischer Bestandteil der französischen Prototypen derartiger Platzanlagen neben Altären des Vaterlandes, Tribünen für große Massen der Bevölkerung, Fahnenmasten für die Trikolore, Triumphbögen etc. waren in der Mehrzahl der nachweisbaren Fälle sogenannte "Heilige Berge", bei denen es sich um Erdaufschüttungen handelte, die den Altar des Vaterlandes oder einen Altar des "Höchsten Wesens" trugen. ( Abb. 95 )

Sie waren Teil des Programms politischer Festarchitekturen, die Prozessionswege für revolutionäre Festumzüge formulierten. Hippodrom, Triumphbogen, Altar des Vaterlandes und Heilige Berge wurden räumlich zusammengefaßt und zu säkularisierten Kreuzwegstationen der Republik.

Der Typus der "Heiligen Berge" verselbständigte sich binnen kurzer Zeit als eigenständige architektonische Anlage, zum Teil unabhängig von den Hippodromkonzeptionen und der Einbindung in eine Prozessionsikonographie, und wurde in zahlreichen Städten Frankreichs rezipiert.<sup>134</sup>

Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Portalanlage zur Bergresidenz ist nun interessant, wie über das Vorbild des Gillyschen Denkmals hinaus derartige Anlagen auch für Schinkels Konzeption greifbar werden und wie weitreichend die Parallelen in der ikonographischen Ausstattung zum Tragen kommen.

Zur Erläuterung dieses Zusammenhangs ist ein Vergleich mit einer zeitgenössischen Darstellung des "Tempels der Freiheit" auf dem Pariser Marsfeld für die Revolutionsfeiern des Jahres 1793 von prägnanter Aussagekraft.<sup>135</sup> ( Abb. 96 )

Diese Tempelanlage, die auf Planungen Jacques - Louis Davids zurückgeht, bildete den äußersten südlichen Abschluß des Marsfeldes und war Ziel der revolutionären Festumzüge,

<sup>133</sup> Harten 1994, S.92.

<sup>134</sup> Harten 1989 (b), S.127ff.

<sup>135</sup> Ebd., S.147, Abb.81: Tempel der Freiheit auf dem Marsfeld in Paris, errichtet zu Ehren der für die Republik gefallenen Bürger. 1793. Aquarell von Tassy.

die die Erinnerung an die revolutionären Ereignisse des Jahres 1789 wachhalten und das kollektive Gefühl von "Einheit und Unteilbarkeit der Republik" unterstützen sollten.<sup>136</sup>

Die Ansicht zeigt eine breitgelagerte längsrechteckige Substruktionsarchitektur mit schwerer Quaderung, an deren Stirnseiten beidseitig aufsteigende Treppen gegenläufig zu einer Plattform hinaufführen. Zwischen diesen Treppen liegt im Sockelgeschoß die einfache Öffnung zu einer grottenartigen Grabanlage, die von einem segmentbogigen, schweren Giebel überfangen wird, der auf Konsolen aufliegt.<sup>137</sup>

In der Kombination dieses Grottenmotives mit den, jeweils an den Eckpunkten des Sockels die Anlage umgebenden, vier Grabsteinen ist bereits hinlänglich die grundsätzliche formale Übereinstimmung mit Gillys Entwurf zum Friedrichsdenkmal zu erkennen.

Für die Gestaltung der Stationen revolutionärer Festumzüge zeichnete Jacques-Louis David als oberster ästhetischer Berater der neuen Regierung verantwortlich. Sein "Tempel der Freiheit" verband ebenso wie Gillys Entwurf den Typus des römischen Tumulusgrabes mit dem des Denkmalsmonuments in einer prozessionshaften Wegsituation, eine Konzeption, die noch weit bis in das 19. und 20. Jahrhundert unter völlig veränderten politischen Prämissen militärische und nationale Denkmalsarchitekturen in Deutschland bestimmte.<sup>138</sup>

Muß man Gillys Grabanlage für Friedrich II. als Kenotaph begreifen, so waren dagegen in der Substruktion des Davidschen Denkmals tatsächlich die Leichname von Märtyrern der Revolution und der Republik bestattet, ein Gedanke, der sich ebenso in Schinkels Domprojekt für den Leipziger Platz ( Abb. 26 ) niederschlug. Auch er konzipierte das Sockelgeschoß der Kirchenarchitektur als Grablege für gefallene Soldaten der Freiheitskriege.

Eine zeitgenössische Graphik ( Abb. 94 ) gibt die Anlage des Pariser "Tempels der Freiheit" als sechste Station eines "Kreuzweges" der Revolution unter dem Titel "Monument funèbre des Guerriers mortes pour la Patrie élève au Champ de Mars" wieder.<sup>139</sup>

Im Gegensatz zu Gillys griechischem Peripteraltempel in dorischer Ordnung, nimmt die Plattform über der Grabarchitektur in diesem zeitgenössischen Entwurf der Republik aber eine freistehende Ringkolonnade ein. Sie wird von einem umlaufenden Architrav abgeschlossen und trägt keine Dachkonstruktion, sondern bleibt nach oben hin offen. Im

<sup>136</sup> Zu den sechs Stationen (vgl. Abb. 94) der vermutlich von David stammenden Prozessionsarchitekturen siehe **Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit 1989**, S. 196ff.

<sup>137</sup> Posener hat sich in seinem Aufsatz zu Gilly mit einer Katakombenskizze Gillys (vgl. Abb. 97) beschäftigt, für die er keine historischen - antiken oder mittelalterlichen - Vorbilder heranziehen konnte. Am ehesten noch erinnern sie ihn an John Soane. Vergleicht man aber den Pariser "Tempel der Freiheit" und die Art seiner Portalbildung im Sockelgeschoß, also den Eingang zur Gruft, so werden Übereinstimmungen mit Gillys Katakombe deutlich: Was sich im Pariser Beispiel als volumenhafter Segmentbogen über den Eingang herauschiebt, ist - quasi als Negativform - in Gillys Entwurf eine segmentbogige Nische, die von einer Konsole mit Rauchschale unterfangen wird. Es kann vermutet werden, daß Gillys Katakombe den Innenraum des Pariser Tempels wiedergibt, der ihm durch zeitgenössische Publikationen bekannt gewesen sein könnte. Vgl. **Posener 1981**, S. 108-110.

<sup>138</sup> Vgl. dazu umfassend **Lankheit**, Klaus: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800. Basel/Stuttgart **1979**.

<sup>139</sup> Siehe **La révolution française et l'Europe 1989**, Bd. 2, S. 729, Abb. 955.



Zentrum dieser Ringkolonnade steht ein aufgesockelter Obelisk als Grabmonument für die Märtyrer der Revolutionskriege, der den Architrav der Rotunde weit überragt.<sup>140</sup>

Mit dieser Rotundenanlage und mit den die Anlage umstehenden Grabdenkmälern und Freiheitsbäumen verweist der Entwurf auf die Tempel des republikanischen Kultes, die im Regelfall als Rundtempel gestaltet waren und auch hier die Konvergenz von Mikro- und Makrokosmos im Sinne naturreligiöser Vorstellungen bildlich darstellen sollten, so wie es auch schon in vergleichbaren Gestaltungen Boullées und Ledoux' in vorrevolutionärer Zeit der Fall war. ( vgl. Abb. 85 und 86 )<sup>141</sup>

Wie bereits erläutert ist in Gillys Entwurf - ebenso wie in der Schinkelschen Residenz - der Weg des symbolischen Aufstiegs vom Dunkel zum Licht in das Innere der Anlage gerückt, d.h. zunächst hat der Benutzer der Architektur den Grottenraum der Substruktion zu betreten, bevor der Aufstieg auf die Plattform möglich ist.

Gerade auch dieser Faktor eines nach innen verlagerten Weges kann in zeitgenössischen Entwürfen aus Frankreich nachgewiesen werden. So zeigt zum Beispiel die Darstellung eines 1790 in Lyon errichteten "Heiligen Berges" ( Abb. 98 ) eine vergleichbare Disposition.<sup>142</sup>

Erstaunlich bei der Analyse des Lyoner Baus ist in Zusammenhang mit der Residenz Schinkels die Portalsituation der Grotte, weil sie nicht wie in vielen Entwürfen als natürlich gestaltete Felsformation konzipiert ist, sondern durch einen Tempelportikus mit dahinterliegender monumentaler Rundbogenöffnung gebildet wird und an die zahlreichen Grabarchitekturen der Zeit um 1800 erinnert.<sup>143</sup>

Der Weg zur Plattform des "Heiligen Berges" mit dem üblichen politisch - symbolischen Ausstattungsvokabular der revolutionären Errungenschaften und der republikanischen Freiheit wird also auf vergleichbare Weise geführt, wie Schinkel es in der Portalsituation konzipiert hat:

Auch der Residenzbesucher muß zunächst einen Tempelportikus durchschreiten, dessen Bedeutung als Stadttoranlage oben bereits erläutert worden ist, und setzt dann seinen Weg durch den monumentalen Halbkreisbogen fort, um im Inneren auf den gegenläufigen Fahrwegen zum Plateau des Residenzberges zu gelangen.

---

<sup>140</sup> Die Frage, ob die Cella des Tempels nach oben hin offen oder abgeschlossen gestaltet werden sollte, beschäftigte Gilly in zahlreichen Skizzen, in denen u.a. auch die Rotunde in die Tempelhalle Eingang findet.

<sup>141</sup> **Harten 1989 (b)**, S.105. Auf die kosmologischen Vorstellungen in Verbindung mit Rundtempeln, Kuppeln, etc., auch gerade in der Kunsttheorie der Romantik, ist bereits zu Anfang des Kapitels verwiesen worden; hier stehen sie in zentralem Zusammenhang mit dem politischen Kontext der Revolution, der die naturphilosophischen Überlegungen übernimmt und im Rundtempel eine optimierte symbolische Form gefunden hat.

<sup>142</sup> **Harten 1989 (b)**, S.129, Abb.65: "Ansicht eines Felsens, der in der Mitte des Lagers der Föderation vor den Mauern der Stadt Lyon am 30. Mai 1790 errichtet wurde." Kupferstich von Gentot nach Cochet.

<sup>143</sup> Vgl. **Nerdinger/Philipp 1990**.

Diese Konzeption ist insofern nicht neuartig oder von grundlegender architekturgeschichtlicher Bedeutung als es ähnliche Anlagen vergleichbarer Art bereits in vorrevolutionärer Zeit im höfischen Kontext gegeben hat. Hans - Christian und Elke Harten verweisen in diesem Zusammenhang auf klassizistische "Prototypen", die sich auf das Thema des Parnas oder Olymp als Sitz der Musen beziehen. In diesen Entwürfen wird der künstliche Berg statt von Freiheitssymbolen noch von Apollotempeln bekrönt.<sup>144</sup>

Das Thema des Musensitzes als Bestandteil klassischer Gartenanlagen des 18. Jahrhunderts erfährt also im politischen Kontext der Französischen Revolution eine Neuinterpretation. Die antiken Götter werden gewissermaßen zur göttlichen Macht der Revolution umgewidmet, welche damit einer quasireligiösen Aufwertung unterzogen wird.

Diese politische Modifikation des klassischen Parnasmotivs der Gartenarchitektur wirkt sich aber nicht nur auf die inhaltliche Programmatik aus, sondern in entscheidender Weise auch auf die topographische Lokalisierung derartiger Stimmungsarchitekturen aus dem Kontext des Gartens innerhalb eines städtischen Zusammenhangs.

Wie bereits dargelegt, werden in der Zeit nach 1789 Stimmungsarchitekturen des Landschaftsgartens für urbane Bauaufgaben genutzt, um symbolische Konnotationen abzurufen, die im Zusammenhang mit der bürgerlichen Stadt als Gegenbild zum höfischen Garten eine veränderte Akzentuierung hinsichtlich neuer politischer Entwicklungen von bürgerlicher Seite erfahren.

Ist diese Tatsache für Gillys Lokalisierung des Berliner Friedrichsdenkmals am Eingang zur bürgerlichen Stadt bereits nachgewiesen, so verdeutlichen die französischen Beispiele die Urheberschaft derartiger Anlagen und die politischen Dimensionen der ikonographischen Bezugnahme, wenn ehemals sentimentale Gartenarchitekturen unter neuer politischer Prämisse in Korrespondenz zur Stadt gesetzt werden und Torsituationen formulieren, die die Stadt selbst symbolisch politisieren. Als Ort politischer Handlung und revolutionären Umbruchs wird die Stadt am Eingang bereits metaphorisch introduziert, der "utopische Raum" künstlerisch vorbereitet. Anstelle des fortifikatorischen Moments tritt eine politische Zeichensprache, die sich nicht der traditionellen Torikonographie bedient, sondern die assoziativen Bautypen des Landschaftsgartens nutzt. Der Verlust an fortifikatorischer Eindeutigkeit, der mit der Entwicklung dieser Eingangssituationen einhergeht, ist auch für Gillys Potsdamer Tor ausschlaggebend und bestimmt den Charakter der Anlage.

Daß es sich wiederum bei Schinkels Anverwandlung des Gillyschen Friedrichsdenkmals nicht lediglich um die Darstellung des Olymp in klassizistischer Version und auch nicht um die zu diesem Zeitpunkt nahezu banal wirkende Darstellung einer Eremitengrotte im Sinne eines romantischen Stimmungsbildes handeln kann, sondern gerade die französischen Vorbilder aus der Zeit zwischen 1790 und 1795 in ihrer Bezugnahme auf städtische

<sup>144</sup> Die Autoren verweisen auf einen Entwurf von Gastambide aus dem Jahr 1787. **Harten 1989 (b)**, S.129.

Situationen zum Vergleich herangezogen werden müssen, machen einige weitere grundsätzliche Beobachtungen und Überlegungen deutlich:

Vergegenwärtigt man sich Schinkels Konzeption der Idealresidenz eines Fürsten und liest die Einleitung zu seinem Projekt, ist man erstaunt über die Wahl des Standortes. Er schreibt in der Reinschrift der Beschreibung des Residenzprojekts:

"Der Abhang eines mäßig hohen Gebirges ward für die Lage der Residenz gewählt (...). Das Gebirg von seinem etwa 150 Fuß hohen ersten Absatz an in sanftem Abhange gegen die Ebene hinabsteigend, hinderte hier die Residenz der Stadt angemessen nahe anzulegen. Es ward daher bestimmt einen großen Unterbau aufzuführen der jene Hochebene gegen die Stadt hin erweiterte und gestattete, daß die Anlage der Burg in senkrechter Erhebung hart über dem Anfange der Stadt errichtet werden konnte.

Ein bequemer Weg unmittelbar aus einer Hauptstraße der Stadt nach dem Schlosse, ward nothwendige Bedingung (...)." <sup>145</sup>

Mit anderen Worten heißt das: für ein fiktives "architectonisch topographisches Project (...) dienend zum Leitfaden eines architectonischen Lehrbuches" <sup>146</sup>, das den "bildlich-architektonischen Hauptgedanken" der letzten Planstufe des Lehrbuches darstellt, <sup>147</sup> wählt Schinkel eine topographische Situation aus, die zwar mit einer landschaftlich reizvollen Lage und guter verkehrstechnischer Anbindung ausgestattet ist, deren Vorbereitung zur Errichtung einer komplexen Architekturanlage von den kolossalen Ausmaßen der Residenz aber immense Baumaßnahmen notwendig machen würde. <sup>148</sup> Die Möglichkeiten der technischen und finanziellen Realisierung derart umfangreicher Erd- und Substruktionsarbeiten erscheinen fragwürdig.

Es drängt sich also die Frage nach der Motivation für einen solch komplizierten und artifiziellen Standort in einer Musterarchitektur auf, zumal die Kosten für eine Realisierung derart aufwendiger Substruktionen wenig Vorbildlichkeit in einem Leitfaden für angehende preußische Architekten beanspruchen könnten. Entweder schöpft der ansonsten äußerst ökonomisch vorgehende Schinkel im Rahmen dieser Architekturutopie aus dem vollen und streicht die Frage der Realisierbarkeit aufgrund dessen aus seinem Bewußtsein, oder aber er nutzt die Bildlichkeit dieses Unternehmens, nämlich einen künstlichen Berg aufschütten zu lassen, um symbolhafte Bezüge herzustellen, die auf eine veränderte Wahrnehmung des Projekts abzielen.

---

<sup>145</sup> **Peschken 1979**, S.152: H.IV.5.

<sup>146</sup> Ebd., S.148, Abb. 257: Notate Schinkels auf einem Aquarell des Vorhofes der Residenz, M.XLI 261.

<sup>147</sup> Ebd., S.147.

<sup>148</sup> Auf die Künstlichkeit der Lage der Residenz ist von der Forschung bisher kaum eingegangen worden; stattdessen werden immer wieder die Gedanken des Wachstums der Architektur aus der Natur bemüht, die zwar Schinkels romantische Dombilder aus der Zeit der Befreiungskriege bestimmten, die aber in der Residenz gerade nicht mehr zum Tragen kommen, sondern weit über romantische Bildvorstellungen hinausgehen. Vgl. dazu beispielhaft **Kluckert 1975**, S.193.

Verfolgt man den Einleitungstext Schinkels weiter, in dem er auf die Frage des "historischen Behandelns" zu sprechen kommt, erhält man bezüglich dieser Fragestellung interessante Hinweise:

"Wir sehen in unseren Tagen tausendmal, daß gebildete und umsichtige Leute ein gediegenes Urtheil über Kunstwerke haben, wenn es sich davon handelt, Styl, Anordnung, Gedanken derselben in geschichtlichen Beispielen nachzuweisen und den Grad zu bestimmen in welchem solches Werk in der Vollendung einer solchen ( historischen, d.V. ) Autorität nahe kommt., oder nicht, daß diese selben Personen aber in anderen Fällen alles Urtheiles ermangeln, wenn das neue Kunstwerk nicht in eine specielle, ich möchte sagen, trivialtreue Beziehung mit irgend einer geschichtlichen Autorität zu bringen ist; wenn das neue Werk einer ganz neuen Richtung des Gedankens sein Entstehen zu danken hat, also auch von einem neuen Standpunkt aus betrachtet beurtheilt werden muß. Selbst vorzüglichen Köpfen fehlt der Grad geistiger Freiheit und speculativer Phantasie im Urtheil um den neuen Standpunkt zu finden und die einmal eingempfte Autorität verschließt alle Pforten aus denen man sich in andere Regionen hineinwagen könnte, wodurch denn die Erscheinung gänzlicher Stumpfheit oder das ungerechteste oder das verkehrteste Urtheil erzeugt wird, wo es garnicht erwartet wird."<sup>149</sup>

Was Schinkel damit formuliert, ist zum einen die Distanzierung von einem zum Dogma erstarrten Klassizismus, der rein formalästhetisch rezipiert, die künstlerischen, kulturellen, technologischen und gesellschaftlichen Innovationen der gegenwärtigen Zeit aber unberücksichtigt läßt. Zum anderen gehen seine Überlegungen aber auch in die Richtung der Architekturinterpreten, die wesentliche innovative Aspekte nur dann wahrnehmen und als solche erkennen können, wenn sie sich gesellschaftlichen Veränderungen gegenüber offen zeigen und diese geistig verarbeiten, um einen "neuen Standpunkt" zu finden. Daß Schinkel in diesem Text nach 1830 dezidiert von "geistiger Freiheit" und "spekulativer Phantasie" bei der Betrachtung und Bewertung von Kunstgegenständen spricht, verdeutlicht das Dilemma der bürgerlichen Liberalen während der Zeit der wieder verstärkten Repressionen durch den preußischen Hof. "Spekulative Phantasie" und "geistige Freiheit" determinieren den begrenzten Aktionsradius, der der gebildeten bürgerlichen Öffentlichkeit im Rahmen der Gestaltung des Staatswesens mit den Mitteln der Kunst während der Restaurationsepoche zukommt.

Es erscheint sinnvoll, Texte dieser Art dahingehend genau zu lesen und zu interpretieren, weil gerade die Zeit nach 1830 wieder von einer politisch immens aufgeladenen Stimmung gekennzeichnet war und Schinkel in Anbetracht zunehmender staatlicher Zensur und

---

<sup>149</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.149: Schinkels Einleitung zum Lehrbuch, H.III 19.

Verfolgung liberaler Theoretiker nur schwerlich offen Stellung zu den aktuellen Geschehnissen und den Standpunkten der bürgerlichen Klasse beziehen konnte.<sup>150</sup>

Schinkels Aussage ist in engem Zusammenhang mit Hegels Kunstauffassung zu betrachten, in der er als einen zentralen Gedanken formuliert hatte, daß Kunst nicht nur die antike Welt abschließen konnte, sondern ebenso dazu in der Lage war, eine neue europäische Welt zu initiieren.<sup>151</sup>

Damit wird ein über nationalstaatliche Grenzen hinausgehender Gedanke einer europäischen Kultur formuliert, der die Rezeption internationaler politischer Ereignisse der Zeit und deren Einfluß auf die Situation der Kunstproduktion auch in Preußen dokumentiert, das in politischer Hinsicht weit von der Teilnahme an den internationalen gesellschaftlichen Entwicklungen entfernt war.

Letztlich kommt diese internationalistische Haltung führender liberaler Kreise auch in Schinkels Residenzprojekt und seinen zahlreichen Bezügen zur internationalen Architektur- und Stadtplanungssituation zum Ausdruck, wenn offensichtliche Vorbilder aus Frankreich und England, den beiden Mutterländern der Demokratie, in die formale Gestaltung einbezogen werden.<sup>152</sup>

So ist wohl die Frage nach Lokalisierung und Konzeption des Standortes für die Residenz vor dem französischen Hintergrund zu interpretieren:

Die Residenz ist eines der wenigen Großprojekte Schinkels, das nicht auf topographische Gegebenheiten Rücksicht nimmt und diese zur Grundlage der Architekturplanung macht, sondern sich darüber völlig hinwegsetzt.

Verbanden sich beispielsweise in den Dombildern der Jahre zwischen 1810 und 1825 ( vgl. Abb. 34 und 35 ) mit der topographischen Ansiedlung der Architekturen auf Felsformationen und an Steilufern noch romantische Vorstellungen des Wachstums der freiheitlichen Kultur aus dem mythischen Urgrund der Natur und wurde mit der Bezugnahme auf historisch bedeutungsvolle geographische Situationen, wie im Beispiel des Königsschlusses auf der Akropolis ( Abb. 3 ), die geschichtliche Determination des Ortes in den Vordergrund gestellt und akzentuiert, so verfährt Schinkel im Fall der Residenz vollkommen anders:

---

<sup>150</sup> Die umfangreichen Zensurmaßnahmen nach der Pariser Juli-Revolution 1830 führten zu einem oppositionellen publizistischen System, das versuchte, eine größtmögliche Unkontrollierbarkeit zu erreichen. Für die Autoren bedeutete dies ein perfektioniertes Arbeiten mit Anspielungen, verschlüsselten Symbolen und Fabeln, die in fernen Ländern und Zeiten angesiedelt waren. Auch der Begriff des Goldenen Zeitalters als Ausdruck politischer Aktualität erfuhr eine dementsprechende Deutung. Vgl. zur verschärften Reaktion nach der Julirevolution **Hardtwig 1985**, S.46ff.

<sup>151</sup> Vgl. dazu und zu Hegels Wirksamkeit in Preußen den Aufsatz von **Pöggeler, Otto**: Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 18, **1981**, S.355-376.

<sup>152</sup> Siehe dazu weiterführend die Ausführungen des nächsten Kapitels.

Er beabsichtigt das Aufschütten eines künstlichen Berges, welcher eine Talmulde zwischen zwei Bergkämmen nivelliert und hart an die Grenze der Stadt gerückt wird. Man kann dies zum einen zwar vor dem Hintergrund der Burgenromantik des Kronprinzen erklären, zumal Schinkel wörtlich von einer "Burg" spricht; die fiktive Anlage der Residenz entspricht insgesamt aber nicht annähernd den pittoresken Anforderungen, die an eine solche sentimentale Bauaufgabe zu stellen wären. Keines der vergleichbaren Schloß -, Burg - und Klosterbauprojekte, die in Zusammenarbeit mit Friedrich Wilhelm IV. entstanden, nimmt kompositorisch so weitreichend Bezug auf städtebauliche Zusammenhänge und das Thema des Verkehrs. Statt dessen zeigen alle jene Projekte grundsätzlich eine eng ineinander verschachtelte Grundrißsystematik und eine topographische Lokalisierung, die sich an den historisch gewachsenen Architekturen des Mittelalters und deren romantisierender Rezeption insbesondere in England orientierten.<sup>153</sup>

Zwar ist bezüglich der architektonisch herausgehobenen Anlage der Residenz an eine symbolische Darstellung der Substruktionen des Salomonischen Tempels zu denken, so wie ihn Fischer von Erlach in seiner "Historischen Architektur" nach dem Vorbild Villalpandos dargestellt hatte - vor dem Hintergrund freimaurerischer Gedanken wird diese Konnotation im weiteren Verlauf der Analyse noch von Bedeutung sein - ; die Art der Einbindung der Residenz zwischen zwei Berghängen erinnert aber eher an technische Verkehrsarchitekturen des beginnenden Eisenbahnzeitalters in Gestalt von Viadukten und Brücken als an romantische Burgenträume, die von historisierend-regressiven Bildvorstellungen bestimmt sind. Mit der technizistischen Auffassung der Substruktionsanlagen wird statt dessen wiederum der Bezug zu modernen Architekturthemen hergestellt und, über die Bedeutung von Tunnels als "Grotten des Industriezeitalters", die vielschichtige Bildsymbolik der Eingangsanlage zum Ausdruck gebracht.

Es ist aber noch einmal auf die Ikonographie der französischen Architektur der Revolutionszeit zurückzukommen, die "Heilige Berge" zu einer zentralen Bauaufgabe machte. ( Abb. 95, 98 )

Allen diesen Konzeptionen gemeinsam sind nicht nur ihre künstlich angelegte Bergkulisse und die Schaffung einer synthetischen Landschaftssituation mit Felsen, Grotten, Quellen und Baumbewuchs, sondern ebenso die Bezugnahme auf städtebaulich bedeutsame Plätze. Damit drückten sich letztlich gerade die naturphilosophischen Gedanken der Aufklärung aus, die von den revolutionären Theoretikern nicht in einer Ästimierung des Landlebens

---

<sup>153</sup> Zum Vergleich sei auf die Konzeption des Schlosses Babelsberg für Prinz Wilhelm verwiesen, an der Friedrich Wilhelm entscheidenden Anteil hatte. Vgl. **Schinkel 1982**, S.216-218; ebenso aber auf die Pläne für eine Klosteranlage auf dem Kälberwerder in der Havel bei Potsdam. vgl. **Zuchold 1992**, S.483-507. Zum Themenkreis der preußischen Burgenromantik am Rhein siehe **Bornheim gen. Schilling**, Werner: Stolzenfels als Gesamtkunstwerk. In: Kunst des 19. Jh. im Rheinland. Bd.2, Düsseldorf **1980**, S.329ff.

weitertransportiert wurden, sondern gerade innerhalb des spannungsreichen Beziehungsverhältnisses zum Lebensraum Stadt eine aktuelle Akzentuierung erfuhren:

"Für die Revolution stellt sich also zugleich die Aufgabe, Rousseau zu folgen und ihn zu widerlegen, mit anderen Worten, die Natur mit der Kunst ( nicht gegen sie ) wiederzugewinnen, ohne deshalb bäurisch zu werden. Natur und Zivilisation, Ursprünglichkeit und Urbanismus zu verbinden (...).<sup>154</sup> Dieses Verhältnis von Kulturraum und Natur, das bereits im vorangegangenen Kapitel als konstituierend für die Entwicklung der beiden heterogenen Achsensysteme herausgearbeitet wurde, muß in engem Zusammenhang mit der ästhetischen Praxis im nachrevolutionären Frankreich betrachtet werden.

Den synthetischen Landschaftsinventionen der Republik kam die wichtige symbolisierende Funktion der bildhaften Vermittlung zwischen Natur und Stadt zu, also der Vermittlung zwischen unterschiedlichen politischen Bedeutungszusammenhängen

"Heilige Berge" besetzten in der Regel wichtige Zufahrtsmagistralen vor den Toren der Städte und determinierten diese mit ihrer Symbolik als Städte der Revolution und der Linientreue zum neuen republikanischen Staatsbegriff. Sie wurden in gemeinschaftlicher Arbeit der Einwohner aufgeschüttet und gestaltet, zunächst aus freiwilliger Begeisterung für die Ziele der Revolution, später als staatlich oktroyierte Zwangsmaßnahmen im Sinne der Einflußnahme und Repräsentation der Diktatur.

Dieser revolutionäre Volksgedanke und die Lokalisierung symbolischer Bauwerke an zentralen Punkten des Lebensraumes Stadt als politischem Schauplatz gesellschaftlicher Veränderungsprozesse gehen in den "Heiligen Bergen" eine unmittelbare Verbindung ein, deren Reminiszenz auch für Schinkels Residenz und ihre Konfrontation mit der Stadt von Bedeutung ist.<sup>155</sup>

Daß ähnliche Modelle gemeinschaftlicher nationaler Bauanstrengungen für Deutschland in der Zeit nach den Befreiungskriegen theoretisch vorgedacht wurden, ist von der Schinkel-Forschung bereits anhand der Projekte für den Leipziger Platz dargelegt worden. Dies gilt ebenso für die Verknüpfung des Freiheitsgedankens während der Besatzung durch die napoleonischen Truppen mit der Forderung liberaler bürgerlicher Oppositionskreise nach politischer Veränderung im Sinne des einzulösenden Verfassungsversprechens und der Einführung einer konstitutionellen Monarchie.<sup>156</sup>

Im Gegensatz zu anderen deutschen Teilstaaten des süddeutschen Raumes, reagierte Preußen als Mitglied der antiliberalen Allianz nach dem Wiener Kongreß nicht auf derartige Forderungen aus der bürgerlichen Klasse, obwohl seit 1815 ein erstes Verfas-

---

<sup>154</sup> Herding 1989, S.57f.

<sup>155</sup> Es ist in diesem Kontext wichtig sich zu vergegenwärtigen, daß die größte Bauaktivität der preußischen Herrscherfamilie in den 1830er Jahren in der Gartenlandschaft um Potsdam stattfand und der Rückzug aus dem gesellschaftlichen Umfeld der Stadt die architektonischen Visionen insbesondere des Kronprinzen bestimmte.

<sup>156</sup> Vgl. Gärtner 1982, S.7ff. sowie Kühn, Margarethe: Als die Akropolis aufhörte Festung zu sein. In: Schlösser, Gärten, Berlin. Festschrift für M. Sperlich, Tübingen 1979, S.83ff.

sungsversprechen des Königs vorlag.<sup>157</sup> Die großen symbolischen Bauprojekte, die solche bürgerlichen Gedanken gesellschaftlich zum Ausdruck gebracht hätten und zunächst noch von höfischer Seite in Auftrag gegeben wurden, kamen vor dem Hintergrund der preußischen Einbindung in Metternichs Restaurationssystem nicht zur Ausführung.

Es erscheint deshalb naheliegend, die Residenz auch vor diesem Hintergrund weiter zu untersuchen, denn neben den architektonischen Bezügen, die sich diesbezüglich bereits aus dem Vergleich mit der städtebaulichen Einbindung von Gillys Friedrichsdenkmal und Schinkels Lokalisierung des großen gemeinschaftlichen Bauvorhabens eines Doms der Befreiungskriege auf dem Leipziger Platz ( Abb. 26 ) in Berlin ergeben, ist interessant, wie Schinkel derartige Projekte auch noch 1835 bewertet und gesellschaftlich begründet:

Für ihn stellte die Architektur ein ideales Medium dar, die "die Zeit bewegenden Gedanken zur Anschauung zu bringen und auf die Nachwelt zu überliefern. (...) Es ging Schinkel gerade um das Fortleben, um das fernere Wirken der Freiheitsideen."<sup>158</sup>

Mit dem Gedanken eines nationalen Monuments, wie dem des Doms auf dem Leipziger Platz, verbanden sich nach den Befreiungskriegen pädagogische Vorstellungen, die auf die kulturelle Entwicklung eines neuen Staates abzielten und für mehrere Generationen Anschauungsobjekte nationalen politischen Selbstbewußtseins und Kunstfleißes darstellen sollten. Im Kern sind dies erste Anzeichen für die Entwicklung einer institutionalisierten bürgerlichen Kultur - und Wissenschaftslandschaft.

Noch im ersten Entwurf zur Einleitung seines Residenzprojekts spricht Schinkel von der "Niederlage der Kunstbestrebungen der Nation".<sup>159</sup> Die immanent demokratische Orientierung derartiger Projekte, die nicht nur den Künsten einen neuen, Einheit stiftenden Stellenwert zukommen ließ, sondern gerade den pädagogischen Anspruch der bürgerlichen Opposition zum Ausdruck zu bringen vermochte, verhinderte lange Zeit deren Realisierung, war aber auch noch zwanzig Jahre nach den sog. Befreiungskriegen und Schinkels Domentwurf als politischer Faktor virulent.<sup>160</sup>

Ebenso wie die städtebauliche Integration derartiger Großprojekte muß auch der sich manifestierende bürgerliche Bildungsanspruch, der diesen Planungskonzeptionen immanent ist, in Zusammenhang mit den französischen Vorbildern gesehen werden. "'Heilige Berge" und bürgerliche Festplätze als urbane Denkmäler der Republik dienten in Frankreich nicht

---

<sup>157</sup> Konstitutionelle Verfassungen wurden nach der französischen Juli-Revolution u.a. in Kurhessen 1831, in Sachsen 1831, in Braunschweig 1832 und in Hannover 1833 gegeben. Preußen erhielt eine solche Verfassung erst im Jahr 1850. Vgl. **Nipperdey 1983**, S.367f.

<sup>158</sup> **Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813**. Berlin 1953, S.45.

<sup>159</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.148: H.III 19.

<sup>160</sup> Siehe **Büttner**, Frank: "Offizielle" Kunst der Romantik als "Gesamtkunstwerk". In: **Ernst Spielmann 1995**, S.496-498. Büttner verweist auch auf den öffentlichen und damit politischen Charakter der Überlegungen von Peter Cornelius zur Wiederbelebung der Freskomalerei im Sinne einer pädagogischen Nationalmalerei. Auch in dieser Hinsicht erscheint Schinkels Residenz mit ihrem ausgreifenden Freskenzyklus in der südlichen Galerie als eine Weiterentwicklung des Gedankens eines "nationalen Gesamtkunstwerks" vor dem Hintergrund einer erneuten politischen Diskussion bürgerlicher Interessen nach 1830.



nur einer symbolischen Darstellung politischer Ideale und Ansprüche, sondern nahmen eine ebenso aktive Bedeutung in pädagogischem Sinn an, wenn in zahlreichen Entwürfen das Innere der Berge Raum für wissenschaftliche Laboratorien und Werkstätten bot, mit denen sich der gesellschaftliche Veränderungsanspruch im Sinne einer bildungspolitischen Einflußnahme auf die Bevölkerung manifestierte.<sup>161</sup>

Erinnert man Schinkels ursprüngliche Konzeption seiner Residenz und das in der ersten Skizzierung des Projekts noch weit gefaßte Programm von Institutionen, die er innerhalb des Gebäudeverbundes unterzubringen plante, wird auch hierin eine gedankliche Übereinstimmung deutlich, die die enge Verquickung republikanischer Symbolarchitekturen mit vergleichbaren nationalen Projekten in Berlin und - über das architektonische Zitat - deren Bedeutung für die Konzeption der Idealresidenz als Weiterentwicklung dieses Gedankens zeigt.

Auch Schinkel plante Forschungsstätten, Labors und Werkstätten, in denen an der wissenschaftlichen Fundierung eines neuen idealen Staatsgebildes gearbeitet werden und Wissenschaftler, Künstler und Politiker Raum zu Dialog und Zusammenarbeit erhalten sollten.<sup>162</sup>

Damit würde die Residenz zum Schauplatz einer bürgerlich bestimmten gesellschaftlichen Öffentlichkeit, die bislang keinen Platz in höfischen Architekturzusammenhängen hatte, und griffe damit auf eines der zentralen politischen Gedankenmodelle der Revolution in Frankreich zurück, das auch schon in Boullées Begriff des "Progrès" Ausdruck fand. Schinkels Residenz kann, ausgehend von französischen Modellen der Revolutionszeit, als Prototyp einer Wissenschaftslandschaft begriffen werden, wie sie im Laufe des 19. Jahrhunderts gerade in Berlin Gestalt annahm. Die Ausbildung der bürgerlichen Wissenschaftsdisziplinen wurde also quasi - über die noch höfisch gebundene Museumsinsel als Zwischenstadium - von Schinkel vorgedacht und orientierte sich an Paris.

Der Stadt Paris kam in der Diskussion um die Ausstattung des neuen republikanischen Staatswesens mit den ikonographischen Insignien der Revolution eine zentrale Bedeutung zu. Sie sollte dem Anspruch einer revolutionären Hauptstadt und der monumentalen Repräsentation gerecht werden, nicht nur durch Architekturen für die politischen Institutionen des neuen Staatswesens, sondern in ebenso großem Maße durch eine zentralistische Bündelung kultureller Institutionen, an deren Spitze nach den Vorstellungen Tayllers das "Institut National" stehen sollte. Politische Repräsentation und wissenschaftliche Organisationen sollten in Paris zur Krone des Staates und gleichsam zum Symbol für die revolutionäre Veränderung werden:

---

<sup>161</sup> Vgl. **Harten 1989 (b)**, S.129.

<sup>162</sup> Aufgeführt sind u.a. "Besonderes Local für Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern, Bibliothek, Ateliers, Gymnastische Plätze". Diese sind in der ausgeführten Fassung der Residenz neben anderen - höfischen - Institutionen weggefallen, müssen aber für die grundsätzlichen Überlegungen Schinkels zum ursprünglichen inhaltlichen Konzept der Residenz beachtet werden. **Peschken 1979**, S.152.

"(...) eine autonome Gelehrtenrepublik, die neben der Nationalversammlung als dem Zentrum der politischen Macht das geistig - kulturelle Machtzentrum der Gesellschaft bildet."<sup>163</sup>

Den qualitativen Unterschied zu vergleichbaren absolutistischen Konzeptionen macht die Umwidmung ehemals religiöser Gebäude zu weltlichen aus, die damit einhergehende Sakralisierung des politischen Kultes auf der einen und die Säkularisierung der Gebäude mit ehemals kultischer Nutzung auf der anderen Seite.

Dieser Aspekt ist auch für die Organisation des Schinkelschen Entwurfes wichtig, wenn er den öffentlichen Festsaal zu einer pseudosakralen Architektur und die Schloßkirche zu einem profanierten Rundbau im Sinne eines Nationalversammlungsgebäudes werden läßt.

Vor diesem Hintergrund, auch für Preußen nachvollziehbarer Übernahmen französischer Gedankenmodelle aus der Revolutionszeit in die bürgerliche Ideologie der 30er Jahre, erscheinen weitere Aspekte in der vergleichenden Betrachtung von Bedeutung.

### **Sakralisierung der Politik - Säkularisierung der Religion**

Mit der Einführung des "Kultes des Höchsten Wesens" in Frankreich in den Jahren nach 1789 begann die Umwidmung zahlreicher Kirchen zu sog. "Tempeln der Vernunft". Damit ging oftmals die Umgestaltung der Kirchenschiffe und Vierungsräume durch den Einbau von sogenannten "Heiligen Bergen" und "Tempeln der Freiheit" auch im Innenraum einher. In ebenso großer Anzahl entstanden "heilige" Stätten und Revolutionsdenkmäler in Form von Rundtempeln auf künstlichen Bergen oder architektonischen Substruktionen in den ländlichen Gemeinden. Das bereits zum Vergleich herangezogene Beispiel des Freiheitstempels auf dem Pariser Marsfeld von David ( Abb. 96 ), der gewissermaßen Bestandteil einer "Via sacra" der Revolution war, zeigt als Bekrönung der Substruktionsanlage eine freistehende Ringkolonnade, die durch Treppenstufen über die Fläche des Substruktionsplateaus erhöht ist. In ihrem Zentrum befindet sich ein Obelisk als Denkmal für die Märtyrer der Revolution, die in den militärischen Auseinandersetzungen der Zeit umgekommen waren.<sup>164</sup>

Wird ein Bezug zur formalen Gestaltung derartiger Denkmalskonzeptionen zwar in der Ansicht der Schinkelschen Residenz in der Verbindung mit den Substruktionsanlagen nicht deutlich erkennbar, so ist aber der Blick auf die Grundrißdisposition des zentralen Bereiches ( Abb. 8 ) interessant:

---

<sup>163</sup> Siehe **Harten 1994**, S.93.

<sup>164</sup> Auch Gilly hat sich im Zusammenhang mit dem Friedrichsdenkmal mit diesem Denkmalstypus auseinandergesetzt, der die Substruktionsanlage mit einem bekrönenden Monopterus verbindet, eine Konzeption, die auch Gentz mit seinem Wettbewerbsbeitrag realisieren wollte. Skizzen Gillys dazu, datiert 1797, sind nachweisbar. Siehe **Simson 1976**, Abb.31 und 32.

Der Thron - und Festsaal, den er in seiner Beschreibung als "Local für öffentliche Feste und Feierlichkeiten" bezeichnet, gewinnt hier, so Schinkel, "einen öffentlichen Charakter, große Fensterwände zwischen den Säulen gewähren aus der Halle die Einsicht in den Großen Hauptsaal, dessen Länge man übersieht und auch aus der Ferne die Wirkung der großen Rotunde in dem Kreuz des Saals ahndet."<sup>165</sup>

Erstaunlich ist die Architektur dieses Hauptsaales, die weniger an Festsäle und andere vergleichbare Räumlichkeiten Schinkels erinnert als vielmehr an die Anlage eines Kirchenraumes von katedralartigem Charakter, allein was die Ausmaße betrifft. Zwar sind die üblichen Annexe eines Festsaales in Gestalt der flankierenden Foyers Bestandteil des Raumprogramms, der eigentliche öffentliche Festsaal aber ist eine klassische dreischiffige Kirchenarchitektur mit einschiffigem Querhaus, Vierung und Kreuzarmen. Es liegt vordergründig nahe, den durch eine Treppenstufe hervorgehobenen Thron in der Vierungsrotunde der Architektur - gewissermaßen ein anmaßendes Sakrileg kronprinzlicher Selbstdarstellung - als Ausdruck des religiösen Machtanspruchs des idealen Regenten zu interpretieren, der damit eine kirchliche Autorität für sich in Anspruch nimmt und den Ort des Hauptaltars für die herrscherliche Repräsentation okkupiert. Vor dem Hintergrund des langanhaltenden Konfliktes zwischen dem preußischen Königshaus und der katholischen Kirche um die Mischehenregelung, der zu einer Grundsatzfrage bezüglich der Autorität im Staat wurde, erscheint diese Interpretation naheliegend, wenn man die absolutistische Position reflektiert, die Friedrich Wilhelm III. in dieser Auseinandersetzung für sich beanspruchte.<sup>166</sup> Auch die tiefe Religiosität und die protestantische Orthodoxie des Kronprinzen, der als Auftraggeber an der Konzeption des Architektonischen Lehrbuches beteiligt war, lassen dahingehende Schlüsse auf die Bedeutung der sakralen Gestaltung des Thron - und Festsaales zu.<sup>167</sup> Die Indizien der Bauanalyse lassen aber auch eine dem völlig entgegengesetzte Deutung der Anlage möglich erscheinen.

Die freistehende Säulenrotunde in der Vierung des Saales, die von der Systematik des Raumes völlig unabhängig ist, da sie als zweite Rotunde in das bereits vorgegebene Oktogon des durch paarige Säulen ausgeschiedenen Vierungsraumes eingestellt ist, kann über das Vorbild Gillys in eine Verbindung mit dem David'schen Rundtempel auf dem Pariser Marsfeld gebracht und somit der Ort des Thrones gleichsam als Ort der Freiheit in politischem Sinn interpretiert werden.<sup>168</sup>

<sup>165</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.153: Schinkels Beschreibung der Residenz. H.IV 5.

<sup>166</sup> Vgl. **Stamm-Kuhlmann 1992**, S.538ff.

<sup>167</sup> Die Anlage des Thron- und Festsaales als Kirchenarchitektur und, in Korrespondenz dazu, der Schloßkirche als Zentralraum steht diametral den Interessen des Kronprinzen entgegen, der für den Bau eines Domes in Berlin den Typus der Basilika favorisierte. Der Gedanke der Grablege, den er später im Bau der Friedenskirche in Potsdam verwirklichte, stünde der Schinkelschen Gestaltung der Residenzkirche nach kronprinzlicher Auffassung ebenso entgegen.

<sup>168</sup> Auf die metamorphotisch angelegte Entwicklungsgeschichte der Rotunde in der Residenz ist in Zusammenhang mit der Schlegelschen Philosophie bereits hingewiesen worden und wird vor dem Hintergrund der Passagenarchitektur und des Panoramagedankens im folgenden Kapitel noch weiter unter technischen

## Bürgerliche Rundbauten

Die Forschung hat auf die zunehmende bürgerliche Rezeption des Rotundengedankens seit Anfang des 19. Jahrhunderts insbesondere in Frankreich hingewiesen. Mit der Halle au Blé in Paris ( Abb. 99 ), 1763 - 67 von Camus de Mezières erbaut, fand der Zentralplan der Rotunde erstmals prominente Verwendung für eine profane Nutzung. Als zentraler wirtschaftlicher Mittelpunkt wurde dieser städtische Getreidemarkt insbesondere von der bürgerlichen Architekturdiskussion aufmerksam rezipiert.<sup>169</sup> Die Rezeption kulminierte im architektonischen Typus der sog. "chemin de ronde", einer Planungskonzeption, die im Laufe der folgenden Jahrzehnte insbesondere bürgerliche und kommunale Bauprojekte, wie Krankenhäuser, psychiatrische Institutionen und Gefängnisse, bestimmte. In diesen radialen Architekturanlagen zeichneten sich die humanitären Bestrebungen der Zeit ab. Die bürgerlichen Architekten nahmen bewußten Bezug auf sakrale Bedeutungszusammenhänge, welche im Hinblick auf zweckgerichtete Nutzungen uminterpretiert wurden. Samuel Bentham's sogenanntes "Panopticon" von 1791, Antoine Petits Konzeption für das Hôtel de Dieu in Paris und Bernard Poyets Krankenhauspläne stellen die prominentesten Beispiele dieser Entwicklung dar.<sup>170</sup> Insofern erscheint auch Schinkels säkularisierte Nutzung der Rotunde im Thronsaal und die Bezugnahme auf das Vorbild Davids nachvollziehbar. Bereits Poyets Generalplan für die Umgestaltung des Louvre und der angrenzenden Tuileriengärten ( vgl. Abb. 61 ) setzte die Rotunde der Nationalversammlung als Ausdruck der bürgerlichen Beteiligung am konstitutionellen Staat in bewußten Gegensatz zum Tuilerienpalast als Sitz des Königs und hatte sie wie einen Fremdkörper zwischen diesem und dem alten Louvre angesiedelt. Damit wurde der Gedanke der Rotunde zum zentralen Ausdrucksträger der revolutionären Idee in der architektonischen Darstellung des neuen Staatsbegriffs und auch für Davids Konzeption entscheidend.<sup>171</sup>

---

Gesichtspunkten einzugehen sein. Vergleicht man die Dominanz des Gedankens mit der politischen Bedeutung der Rundtempel für das revolutionäre Frankreich, so erkennt man die Neuinterpretation des Themas vor dem aktuellen politischen Hintergrund des Zeitraums nach 1830.

Bereits Heinrich Gentz hatte mit seinem Entwurf für den Wettbewerb zu einem Friedrichsdenkmal 1797 (vgl. Abb.81) auf die französischen Konzeptionen rekurriert und eine fast wortgetreue Kopie des Freiheitstempels von David geliefert. Vgl. **Pundt 1981**, S.81-87, Abb.35 A,B,C.

<sup>169</sup> Auch Moyano bringt die Konstruktion der Rotunde im großen Festsaal der Residenz mit der Halle au Blé in Verbindung, die Schinkel in Paris besichtigt hatte. Vgl. **Moyano 1992**, S.310. Zu deren Baugeschichte und zur rezeptiven Verarbeitung siehe **Demming**, Mark K.: La halle au blé de Paris 1762-1813. "Cheval de Troie" de l'abondance dans la capitale de lumières. Brüssel **1984**, S.79ff., S.167ff.

<sup>170</sup> Vgl. dazu **Rosenau**, Helen: Antoine Petit und sein Zentralplan für das Hotel de Dieu in Paris. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 27, **1964**, S.228-237. Die von Rosenau skizzierte Entwicklung fand in den folgenden Jahrzehnten Ausdruck in den bürgerlichen Vergnügungsparks und deren Rotundenanlagen. vgl. dazu J.I.Hittorfs Planungen für die Champs Élysées und den Boulevard du Temple in Paris. In: **Jakob Ignatz Hittorf 1792-1867**. Ausstellungskatalog. Köln **1987**, S.117ff.

<sup>171</sup> Vgl. **Harten 1989 (b)**, Abb.85.

Die Bedeutung der freistehenden Ringkolonnade eines nicht überdachten Monopteros als Revolutionsdenkmal, so wie es mit dem Freiheitstempel auf dem Marsfeld an prominenter Stelle im revolutionären Paris der Fall war, artikuliert sich auch in den Planungskonzeptionen für die Umgestaltung des Panthéons<sup>172</sup>, das als zentrale Gedenkstätte und nationales Monument des neuen Staates im weiteren Verlauf der Analyse noch von Bedeutung sein wird:

Charles de Wailly ( 1730 - 1798 ), einer der bedeutendsten Architekten des Ancien Régime in Frankreich, dessen Tätigkeit auch in Deutschland ( u.a. in Kassel ) nachweisbar ist, lieferte auch noch in den Jahren nach der Revolution von 1789 Entwürfe zur architektonischen Neugestaltung von Paris.<sup>173</sup> Für diesen Zusammenhang ist sein Entwurf zur Veränderung des Soufflot'schen Panthéons aus dem Jahr 1797 von Interesse. ( Abb. 100 )

Statt der ursprünglichen Kuppel projektierte De Wailly eine flachkuppelig abschließende Vierung, über die eine freistehende Säulenrotunde weit herausragt. Diese monumentale Ringkolonnade schließt in einem kräftigen Architrav ab, der von freistehenden Figuren, jeweils über den Säulenköpfen stehend, bekrönt wird.

Während Dittscheid diesen Monopteros - Entwurf in Zusammenhang mit de Waillys vorrevolutionären Schloßentwürfen bringt, manifestiert sich in der Konzeption zum Panthéon aber ebenfalls ein ganz anderer Kontext.

Im Gegensatz zu de Waillys Schloßentwürfen handelt es sich bei dem Panthéons-Monopteros nicht um einen nach oben abgeschlossenen Rundtempel, sondern um eine freistehende Ringkolonnade, wie sie als letzte Station des revolutionären Prozessionsweges bereits 1793 von David auf dem Marsfeld realisiert worden war. Die Parallelen zu Davids Freiheitstempel (Abb.96) sind eindeutig:

Bekrönte die Ringkolonnade auf dem Marsfeld das Grab der Märtyrer der Revolution, so dient sie in de Waillys Entwurf als Würdeformel für die staatliche Inszenierung der bedeutenden Staatsmänner und Vordenker der Revolution. Die politische Ikonographie des Marsfeldes wird also in der Umgestaltung der Kirche Ste. Geneviève zu einem nationalen Denkmal adaptiert und der politische Aussagewert der Rotunde im Kontext der Revolution und des neuen bürgerlichen Staatsbegriffes als städtebauliche Dominante in den Organismus der Stadt Paris einbezogen.

Somit erhielt die Stadtsilhouette eine neue Dominante, nachdem zahlreiche Kirchtürme, als Symbole der alten Zeit, ihrer Turmspitzen beraubt worden waren.

Der Typus der Rotunde diente in der Form dieser freistehenden Ringkolonnade als monumentales nationales Denkmal, eine Konzeption die bereits Boullée in seinem

<sup>172</sup> **Le Panthéon.** Symbole des Révolutions. De l'église de la nation au temple des grands hommes. Ausstellungskatalog. Paris **1989**.

<sup>173</sup> **Dittscheid,** Hans-Christoph: Charles De Wailly in den Diensten des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel: Drei wieder- und neuentdeckte Idealprojekte für Schloß Weißenstein (Wilhelmshöhe) aus dem Jahr 1785. in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 20, **1980**, S.21-77.

Museumsentwurf von 1783 ( Abb.39 ) entwickelt hatte.<sup>174</sup> Das Panthéon wäre mithin ein wesentlicher Bestandteil der flächendeckenden Revolutionsikonographie geworden.<sup>175</sup>

Diese monumentalisierte Auffassung einer figurenbekrönten und freistehenden Säulenrotunde ist auch im Fall der Residenz eines Fürsten nachvollziehbar, denn auch Schinkel spricht dezidiert von der Wirkung der großen Rotunde, die schon aus der distanzierten Betrachtung von der Vorhalle des Saales aus wahrzunehmen ist. Damit kommt der Rotunde mit ihrem bekrönenden Figurenkranz die Qualität eines Monuments zu, das autonom vom umgebenden Raum, gewissermaßen wie ein Tabernakel in die Vierung eingestellt ist. ( Abb. 101 )

Die optische Situation ist also die eines Tempels innerhalb der Kirchenarchitektur, eines Tempels, der als eigenständiges Monument wahrgenommen werden soll und denkmalhaften Charakter beansprucht. Traditionelle Konzeptionen der repräsentativen Visualisierung des Herrscherthrones in einem Thronsaal treten demgegenüber völlig in den Hintergrund, da in der Residenz der Thronsessel des Herrschers nicht mehr das Zentrum der Hauptblickachsen des Saales einnimmt, sondern der optischen Wahrnehmung der Rotunde untergeordnet ist.

Die Stellung des Thrones im Saal visualisiert architektonisch nicht mehr die raumbherrschende Stellung des Monarchen im Staatsgefüge, sondern wird durch die in den Vordergrund gebrachte abstrakte Argumentation der Architektursymbolik eingeschränkt.

Mithin ist auch die Gestaltung des Innenraumes nicht an konventionellen Thronsälen, sondern an sakralen Architekturen orientiert, wie es bereits der Blick auf den Grundriß zeigte.

Kirchenbauten zu Tempeln der Vernunft umzuwidmen und sie damit als neudefinierten Inszenierungsbestandteil in die revolutionäre Ikonographie einzubeziehen, war eine zentrale Praxis des revolutionären Ikonoklasmus in Frankreich:

"Die Architekten sollen die gotischen Kathedralen, "barbarische und wahnhafte Werke", durch Tempel der Vernunft ersetzen, die der Freiheit würdig seien."<sup>176</sup>

In diesem Zusammenhang scheint die Vorgehensweise Schinkels bei der Anlage des öffentlichen Festsalles interessant, ruft man sich darüber hinaus die erklärten Ziele liberaler Politik in Erinnerung:

Der deutsche Liberalismus des frühen 19. Jahrhunderts basierte hinsichtlich seiner Grundtheorien auf den ideologischen Fundamenten der Aufklärung, die Autonomie, Selbstgesetzgebung des Individuums und kritische Vernunft in den Mittelpunkt ihrer Weltauffassung stellte. Doch die liberale Staatstheorie griff damit nicht nur auf die Ideale

<sup>174</sup> Vgl. **dazu Harten 1989 (a)**, S.12.

<sup>175</sup> Der Ersatz der Kuppel durch die Ringkolonnade kann nicht nur auf statische Schwierigkeiten am Bau zurückgeführt werden, da auch De Waillys Plan eine Zumauerung der Fenster vorsah, die gemeinhin mit technischen Problemen begründet wird.

<sup>176</sup> **Harten 1994**, S.95.

der Aufklärung und auf das Vorbild Englands zurück, sondern verfolgte in entscheidendem Maße die Ziele der Revolution von 1789.<sup>177</sup> Ist der Weg hinauf zur Residenz bereits als symbolischer Weg der Bewußtwerdung des Individuums gedeutet worden, so kommt der Verwendung einer Kirchenarchitektur für den öffentlichsten Teil der Architektur eine besondere Bedeutung zu, die vor dem Hintergrund des französischen Vorbilds auf die Forderung nach einem repräsentativen, aufgeklärten Staatswesen verweist, und dies ungeachtet der Erfahrung der Schreckensherrschaft, von der sich die Theoretiker des Liberalismus insofern distanzierten, als sie diese als Folge der reinen Volkssouveranität begriffen, der es entgegenzuwirken galt. In der Forderung eines repräsentativen Verfassungsstaates aber steht man im Grundsatz den revolutionären Zielen von 1789 nahe, die gerade auch in Deutschland nach 1830 eine erneute Gewichtung erfuhren.

Wird mit der monumentalisierten und räumlich isolierten Rotunde im Thron- und Festsaal der Denkmalscharakter der Anlage im Sinne eines Tempels hervorgehoben, so kommt der Person des idealen Herrschers auf dem Thron eine analoge Funktion zu. Er wird zum integralen bildlichen Bestandteil dieser Inszenierung der Rotunde und bekommt damit eine vergleichbare Position zugewiesen wie die Statuen Friedrichs II. in Gentz' Denkmalsentwurf oder Gillys Skizze aus dem Jahr 1797, deren formale Bezüge zu Davids "Tempel der Freiheit" auf dem Pariser Marsfeld und dem Obelisk als Denkmal der gefallenen Revolutionäre bereits im vorangegangenen dargelegt wurden. Wichtig für diesen interpretatorischen Zusammenhang ist die skulpturale Auffassung des Herrscherstandbildes in Gillys Friedrichsdenkmal, das auf idealisierende und typisierende Cäsarendarstellungen der römischen Antike zurückgreift und nicht porträthaft die Figur Friedrichs II. wiedergibt. Damit tritt das authentische Herrscherporträt zugunsten einer abstrakten Visualisierung des Gedankens der Monarchie selbst in den Hintergrund und wird in der Verbindung mit der Säulenrotunde zum Ausdruck der Konstitution im Sinne der französischen Prototypen. Ehemals dynastisch besetzte Herrscherdenkmäler werden so zu einem abstrakten Symbol des konstitutionellen Staatsbegriffes umgedeutet.

So erschließt sich ein weiteres Mal der Kontext konstitutioneller und republikanischer Kultinszenierungen und deren Bildallegorik, die traditionelle Architekturmotive im Rahmen der politischen Entwicklung neu definieren und deren historischen inhaltlichen Zusammenhang auflösen. Daß innerhalb dieses Kontextes eine Kirchenarchitektur in veränderte inhaltliche Bezüge gestellt wird, ist auch für die Situation in Deutschland insofern nicht außergewöhnlich, als sich gerade im Zusammenhang mit dem Hambacher Fest 1832 weniger die Verbindung der nationalstaatlich - demokratischen Bewegung mit

---

<sup>177</sup> Nipperdey 1983, S.286ff.

der christlichen Ideologie als vielmehr die Orientierung der bürgerlichen Opposition an den Idealen der Französischen Revolution artikulierte.<sup>178</sup>

Daß diese Interpretation nicht zu weit greift, verdeutlicht darüber hinaus beispielsweise die Verbindung des Thronsaales mit Archiv und Staatsschatz, die den hinteren "Chor"abschluß der scheinbaren Kirchenarchitektur einnehmen. ( vgl. Abb. 8 ) Durch diese Disposition wird der Ort des Weihaltars der Kirchenarchitektur von staatlichen Institutionen eingenommen, die die Prägung des Raumes im Sinne einer politischen Symbolarchitektur erkennen lassen. Wie sonst wäre diese völlig ungewöhnliche Konzeption, die in ihrer Art in Schinkels Oeuvre einzigartig ist, zu erklären, wenn nicht vor dem Hintergrund einer politischen Wertung und Neuinterpretation.

Vergegenwärtigt man sich die finanzpolitischen Ziele liberaler Politik, erscheint diese Konzeption Schinkels vor dem Hintergrund der Forderung nach nationaler Mitbestimmung im Sinne eines konstitutionell - parlamentarischen Verfassungsstaates mit Gewaltenteilung naheliegend. Neben der Frage einer repräsentativen Vertretung des Volkes stand in Zusammenhang damit ebenso der Zugriff auf die Staatsfinanzen, die nicht mehr ausschließlich vom Monarchen kontrolliert, sondern ebenfalls von den Vertretern des Volkes politisch verwaltet werden sollten, im Zentrum des Interesses. Dieses sogenannte Budgetrecht stellte einen zentralen Bestandteil liberaler Reformforderungen dar.<sup>179</sup> Insofern erscheint es naheliegend, den Staatsschatz in unmittelbarer Nähe des großen Festsaaes als Symbolraum des konstitutionellen Fürsten und der repräsentativen staatlichen Öffentlichkeit anzusiedeln, um damit den kontrollierenden Zugriff aller gesellschaftlichen Schichten zu versinnbildlichen.<sup>180</sup>

Bislang ist von der Forschung noch nicht auf dieses veränderte innovative Konzept eines Festsaaes eingegangen und die Frage nach Sinn und Bedeutung der scheinbaren Kirchenarchitektur und des Staatsschatzes gestellt worden, obwohl gerade der Vergleich mit Schinkels Planungen zu Festsälen im Orianda - Entwurf, im Akropolisprojekt oder auch mit den realisierten Sälen in Berlin und Potsdam die Frage zwingend erscheinen läßt. Goerd Peschkens Analyse bezieht sich auch in diesem Fall hauptsächlich auf die technologischen Aspekte der Architektur des Thron - und Festsaaes. Ebenso bleibt seine Deutung des opulenten Figuren - und Bildprogramms rein positivistisch; es wird ausschließlich auf

---

<sup>178</sup> Zu nationalen und revolutionären Feiern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe **Mosse**, George L.: Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt/Berlin/Wien **1976**, S.91ff.

<sup>179</sup> **Nipperdey 1983**, S.294.

<sup>180</sup> Architekturikonographisch verweist die Nähe des Thesaurus zu Kapelle und Thron auf die kaiserlichen Pfalzen des Mittelalters wie beispielsweise die Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen und den Grannusturm hin, stellt also eine Raumkonzeption mittelalterlicher Reichsarchitekturen dar. Für höfische Architekturprogramme des 17. und 18. Jahrhunderts spielt diese Disposition keine Rolle mehr, Schinkels Konzeption ist demzufolge völlig ungewöhnlich. Siehe zu den mittelalterlichen Vorbildern **Meckseper 1996**, S.37-52.



die Unterstützung des Eindrucks festlichen Glanzes und im Hinblick auf den Topos des Goldenen Zeitalters interpretiert, das als retrospektive romantische Utopie den Hintergrund dieser Ikonographie bilde.<sup>181</sup>

Im Gegenüber zu dem Komplex der Schloßkirche, die bereits in den Kontext französischer Architekturkonzeptionen aus der Zeit der konstitutionellen Monarchie unter Ludwig XVI. gebracht wurde, erscheint die Analyse des Thron - und Festsaaes weiterhin aufschlußreich, handelt es sich doch im Fall der Residenz zunächst grundsätzlich um eine Architekturutopie, die nicht von realen Bedürfnissen und Anforderungen der Hofhaltung ausgehend angelegt ist, sondern gerade durch die zweckfreie Bearbeitung der Bauaufgaben Rückschlüsse auf symbolische Implikationen zuläßt.

Eben diesen Aspekt der architektonischen Arbeit stellt Schinkel in seiner Einleitung zur Konzeption der Residenz in den Vordergrund, wenn er folgende vier Faktoren als wesentlich für die Ausbildung junger Architekten bezüglich ihrer künstlerischen Entwicklung herausstreicht:

1. die Berücksichtigung der aktuellen Bedürfnisse der Zeit;
2. die Beachtung der Lösung grundsätzlich vergleichbarer Bauaufgaben in der historischen Architekturgeschichte;
3. die aktualisierende Adaption dieser historischen Lösungen an die veränderten Anforderungen der Gegenwart und
4. die Forderung nach innovativer Rezeption, die Vergangenheit und Gegenwart in Einklang miteinander bringt.<sup>182</sup>

Für den Bereich der Utopie drückt sich damit das Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gegenwart als zukunftsweisend aus, denn Geschichte wird nicht als abgeschlossene Totalität im Sinne eines dogmatischen Historismus oder der teleologischen Geschichtsphilosophie aufgefaßt, sondern im Sinne eines linearen Kontinuums als Potential zu aktiver gesellschaftlicher Gestaltung. Die Utopie dient dazu, den "Blick in dies Innere ( zu, d.V. ) gewinnen, um dort die Kräfte zu wecken, die über den geschichtlichen Bannkreis hinausweisen."<sup>183</sup> Der Fehler einer radikalen Abstraktion beruht für Schinkel auf dem

---

<sup>181</sup> **Peschken 1979**, S.158ff. Gerade die bürgerliche Auffassung vom Begriff des "Goldenen Zeitalters" kann aber nicht als ausschließlich unpolitisch-romantisches Bild begriffen werden, da er in den politischen Inszenierungen der französischen Republik mit dem Attribut der revolutionären "Freiheit" belegt wurde. Während der Feste bestieg die symbolische "Göttin der Vernunft" die "Heiligen Berge" und verkündete das "Goldene Zeitalter der Freiheit". Vgl. **Harten 1989 (b)**, S.127.

<sup>182</sup> Vgl. **Peschken 1979**, S.148ff.

<sup>183</sup> **Klein**, Reimar: "Eine schwache messianische Kraft". Überlegungen zum philosophischen Begriff der Utopie. In: **Stadt und Utopie**. Modelle idealer Gemeinschaften. Ausstellungskatalog. Berlin **1982**, S.11.

fehlenden Einfluß der beiden führ ihn wesentlichen Elemente des "Historischen" und des "Poetischen".<sup>184</sup>

Das Beispiel, das Schinkel mit der Residenz eines Fürsten dem Architektonischen Lehrbuch anfügt, dient der Anschaulichkeit seiner eigenen Prinzipien in der architektonischen Arbeit:

"Der Gegenstand ist freilich ein unendlicher nicht ganz zu erschöpfender und hängt ab von der unendlichen Mannigfaltigkeit der im gesellschaftlichen Leben sich entwickelnden Verhältnisse und dann von dem Umfange und der Größe der Einbildungskraft derjenigen Künstler die für jene Verhältnisse die neuen Schöpfungen hervorrufen sollen. In dieser Unendlichkeit liegt freilich zugleich die höhere Freiheit an welcher jede wahre Kunst erkennbar ist. Zugleich liegt aber auch die hohe Gesetzmäßigkeit darinn die mit jedem Kunstwerk von schöpferischem Character der Welt neu gegeben wird."<sup>185</sup>

Die Paradigmen "Freiheit" und Gesetzmäßigkeit" bedingen also für Schinkel die Bedeutung seiner Architekturphantasie oder -utopie. Erst die freie Behandlung der Vorbilder und der Verzicht auf eine wortgetreue Rezeption ermöglicht die Gestaltung der Zukunft, die mit dem Begriff der "Gesetzmäßigkeit" ins Auge gefaßt wird. Schinkel spricht von den "sich entwickelnden Verhältnissen" und meint damit den fortwährend sich verändernden gesellschaftlichen Fortschritt, für dessen künstlerische Darstellung "neue Schöpfungen" zu erarbeiten sind, die der "Unendlichkeit" der Freiheit dienen sollen.

In seinem Kommentar zu Schinkels Lehrbuch - Einleitung weist Goerd Peschken zwar auf die Antinomie zwischen dem literarisch gestalteten Text und der technischen Rationalität der Lehrbuchpläne hin, ohne aber auf eben diese literarischen Qualitäten näher einzugehen und sie auf ihre Bedeutung hin zu überprüfen. Statt dessen liegt seine Gewichtung nahezu ausschließlich auf den technischen Aspekten. Was Schinkel aber in der literarischen Form seiner Einleitung zum Lehrbuch neben den Referenzen an den Auftraggeber zu verdeutlichen versucht, ist eine interpretatorische Betrachtung von Architektur und Kunst, die über die rein technologische Auffassung der Probleme hinausgeht und soziale Aspekte durch das "historische Behandeln" hervorhebt. Es ist dieses mehrdimensionale Bedeutungsfeld, das der Architekt im Hinblick auf die Gestaltung der Zukunft in einem umfassenden Sinn berücksichtigen muß, um nicht in einen gesellschaftlich losgelösten Funktionalismus zu verfallen. Gerade der Begriff der "Unendlichkeit", dessen philosophische Bedeutung als Synonym für bürgerliche Freiheit bereits für die Grundrißgestaltung der Residenz im ersten Kapitel aufgezeigt wurde, wird von Schinkel auf die Entwicklung eben der gesellschaftlichen Verhältnisse angewandt.

Das Historische gilt ihm immer nur im Dialog mit der Aktualität, und es widerspräche seinem gesellschaftlichen Anspruch als bürgerlicher Künstler, diese ausschließlich auf

---

<sup>184</sup> Vgl. **Peschken 1979**, S.150.

<sup>185</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.150: Schinkels Reinschrift zur Einleitung des Lehrbuchs H.IV 1.

kunstimmanente Bezüge zu konzentrieren. Der Gedanke, den Schinkel in seinen kunsttheoretischen Überlegungen in der Einleitung zum Lehrbuchprojekt als Ziel voranstellt, ist für die architektonische Praxis im Zeitraum nach 1830 typisch: Aktive Gestaltung der gesellschaftlichen Realität durch eine vorbildhafte und durch die Wahl historischer Zitate assoziativ aufgeladene Architektur und Kunst, die für die bürgerliche Rezeption verfügbar und sinnstiftend ist.

Für die Neurenaissance, als ehemals höfische Architekturrichtung des beginnenden 19. Jahrhunderts, ist in dieser Hinsicht ein Bedeutungswandel für die Jahre nach 1830 bereits von der Forschung nachgewiesen worden.<sup>186</sup> Gerade mit dem Einsetzen neurenaissancestischer Formen äußerte sich nach der bürgerlichen Revolution in Frankreich auch in Deutschland ein veränderter Anspruch an gesellschaftliche und politische Möglichkeiten, mit Architektur in die gegenwärtigen Verhältnisse aktiv eingreifen zu können. Dem Zitat historischer Vorbilder kamen mehrdimensionale Assoziationsebenen zu, die es den Architekten, insbesondere des Kreises um Gottfried Semper, ermöglichten, politische Anschauungen mit ihren Entwürfen zu verbinden und in der Kunst eine Anspruchshaltung gegenüber der gesellschaftlichen Realität zu entwickeln.<sup>187</sup> Auch eine bürgerliche Rezeption italienischer Vorbilder aus dem 14. und 15. Jahrhundert war nicht ohne die Vermittlung französischer Theorien möglich. Die Bezugnahme auf Durand und seine Prinzipien architektonischer Arbeit, die ebenso deutlich den gesellschaftlichen Bezug betonten, ist auch für die Neurenaissance nachgewiesen. Der Mehrdeutigkeit architektonischer Bezugspunkte kommt also eine entscheidende Bedeutung bei der Rezeption historischer Vorbilder zu, das Kunstwerk wird analog zur zeitgenössischen Philosophie weltanschauungsbildend. Bereits in der bildenden Kunst der frühen Romantik spielten die Maximen Mehrdeutigkeit, Rätselhaftigkeit und Unentschlüsselbarkeit dahingehend eine wichtige Rolle und zeigen den Paradigmenwechsel auf, dem historische Vorbilder unterzogen werden.<sup>188</sup>

Werner Busch hat diesen Sachverhalt wie folgt beschrieben:

"(...) die alten Sprachbilder scheinen nur noch in subjektiver Brechung verwendbar, ihre Kanonik ist nicht mehr gegeben. (...) Nun hat Ikonographie, gerade bei der Bereicherung grundsätzlicher Menschheits- und Naturgegebenheiten, durchaus ein ausgeprägtes Beharrungsvermögen, und das Neue deutet sich nur subkutan an."<sup>189</sup>

Hinsichtlich der Wahl der zitierten historischen Vorbilder und ihrer Rezeption in der Architekturpraxis Durands spielt in der Zeit des Vormärz die italienische Kunst des 15. und

<sup>186</sup> Grundlegend dazu **Hauser**, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München **1953**, Bd.2, S.136ff.

<sup>187</sup> Vgl. grundlegend **Zander-Seidel 1980**, S.4ff.

<sup>188</sup> Vgl. **Feist 1986**, S.119f.

<sup>189</sup> **Busch**, Werner: Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten. C.D.Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten. In: **Blühm**, Andreas (Hg.): Philipp Otto Runge - Caspar David Friedrich im Lauf der Zeit. Ausstellungskatalog. Amsterdam **1995**, S.18.

16. Jahrhunderts als solche "subkutane" Ausdrucksform einer bürgerlich geprägten historischen Epoche eine inhaltliche Rolle für die zweite Phase der Neu - Renaissance, in der mit dem historischen Zitat auf kollektive bürgerliche Bewußtseinsstrukturen angespielt wird und nicht mehr der höfische Kontext ausschlaggebend ist.<sup>190</sup> Die weitreichende formale Vorbildfunktion Durands und französischer Modelle bürgerlicher Architektur für Schinkels architektonisches Schaffen ist von der Forschung mehrfach dargelegt worden und spielte bereits für die Analyse der Schloßkirche im vorigen Kapitel eine entscheidende Rolle.

Die Rezeption der künstlerischen Praxis in Frankreich gewinnt nach 1830 also mit der Neu - Renaissance auch in Deutschland eine neue Gewichtung und Akzentuierung. Insofern ist es interessant, Schinkels Architektur des Thron- und Festsaales der Residenz hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf diese französischen Vorbilder aus der Revolutionszeit weiter zu untersuchen.

Auf die grundlegend politisch aufzufassende Bedeutung des Zentralbereiches der Residenzanlage deuten weitere motivische Bestandteile der Konzeption hin, die im Aufriß des Thron - und Festsaales ( Abb. 9 ) erkennbar werden:

Die bereits in die vergleichende Betrachtung eingeführten Architekturen der "Heiligen Berge" ( Abb. 95 und 98 ) waren von einer zweifachen Bedeutung geprägt. Zum einen symbolisierten sie die Jakobiner, die in Anspielung auf ihren Platz auf den oberen Rängen des Konvents "Berg-Partei" genannt wurden. Im Foucault'schen Sinne galt der Berg als solcher aber ebenso als Symbol der revolutionären Wachsamkeit über Despotismus und reaktionäre Umtriebe. Von seiner Höhe aus kontrollierte das "revolutionäre Auge" das Leben insbesondere in der Stadt.<sup>191</sup>

Interessant ist nun die Organisation der Einzelarchitekturen auf dem "Heiligen Berg" der Schinkelschen Residenz:

Hinsichtlich traditioneller Kompositionsschemata für herrscherliche Residenzen ließe der Ort über dem zentralen Eingangsportal den Sitz des Regenten erwarten, der als absolutistischer Herrscher damit das Zentrum des Staatswesens symbolisch für sich in Anspruch nähme. In Schinkels Residenz sind die Wohnungen des Fürsten und der Fürstin aber weit aus der zentralen Mittelachse herausgerückt und als Bestandteil der Sammlungsflügel und kulturellen Institutionen an der rechten Peripherie der Anlage angesiedelt. ( Vgl. Abb. 1 )

---

<sup>190</sup> **Zander-Seidel 1980**, S.3; die Autorin bezeichnet die erste Phase der Neu-Renaissance (1815-1830) als formale Rezeption der historischen Vorbilder durch höfisch-reaktionäre Kreise, die zweite Phase (1830-1850) als politisch-inhaltliche Rezeption von Seiten der bürgerlich-liberalen Opposition. In Zusammenhang damit erscheint auch die renaissancistische Architektur der Sammlungsgebäude auf der Nordachse der Residenz interessant, die im Sinne von Gartenarchitekturen als Bild während des Wandels durch die Galerien der Südachse rezipiert wird. Die Wohnungen von Fürst und Fürstin in der Südachse sind ebenso Architekturen, die sich an italienischen Stadtpalästen des 15. Jahrhunderts orientieren. Fürstliche Wohnungen und Bildergalerie bilden also in stilistischer Hinsicht ein Vis-à-Vis, auf dessen Bedeutung für den Progressionsgedanken der Nordachse bereits hingewiesen wurde.

<sup>191</sup> **Harten 1989 (b)**, S.128f.

Statt dessen nimmt der in seiner Gestaltung und politischen Bedeutung bereits untersuchte Thron- und Festsaal diesen wichtigen Punkt der Eingangssituation ein. Es stellt sich also die Frage, wer in dieser Konzeption eine optische Kontrolle über die in die Residenz Eintretenden ausübt und die Hauptachse der Anlage im Sinne einer absolutistischen Residenzarchitektur für sich symbolisch in Anspruch nimmt.

Zur Erläuterung sei auf ein französisches Beispiel aus der Zeit unmittelbar vor der Revolution von 1789 hingewiesen:

Bei aller freiheitlichen und individualisierten Praxis in Ledoux' Konzeption für die neue Idealstadt Chaux ( Abb. 102 ), deren gesellschaftspolitischer Impuls bereits mehrfach in der Forschung dargelegt worden ist, nimmt die Schlüsselfunktion der Kontrolle im Zentrum der Anlage noch der Salinendirektor quasi als weltlicher Herrscher der Anlage ein. Das klassizistische Vokabular der vorrevolutionären Architektur gilt weiten Teilen der kunsthistorischen Forschung zwar als bereits nur noch formal aufzufassende konventionelle Hülle für ein neues, völlig verändertes Gesellschaftsbild, das auf der Gleichheit der Menschen aufbaut.<sup>192</sup> Nichtsdestoweniger bleiben aber die traditionellen Hierarchisierungen in der Konzeption hinsichtlich der Übernahme absolutistischer Schemata tragend.

In Schinkels Residenz dagegen wird dieser repräsentative und politische Mittelpunkt vergleichbarer Konzeptionen von der öffentlichen Architektur des Thron - und Festsaaes eingenommen, dessen republikanisch - demokratische Zitate in der Grundrißdisposition bereits aufgezeigt wurden. Auch die Analyse der Ansicht unterstreicht solche Beobachtungen und zeigt, daß nicht ein fürstlicher Selbstdarstellungswille die Fassadenauffassung bestimmt, sondern daß durch die Wahl der bildhaften Bezüge ein bürgerlicher Anspruch zum Ausdruck gebracht ist. Der erhabene Blick vom Plateau der Residenz auf die zentrale Achse des Boulevards - als der kontrollierende Blick auf die Residenzbesucher und die Stadt - wird nicht vom Fürsten ausgeübt, sondern von der Öffentlichkeit einer städtischen Bevölkerung selbst, die den symbolischen Weg der Bewußtwerdung durch die Grottenanlage und die Substruktionen bereits zurückgelegt und sich vor dem Peristyl und im Inneren des Saales versammelt hat. Der Standort des Fürstenthrones in der Ringkolonnade des Vierungsraumes erscheint als von der Mittelachse abgetrennt und räumlich isoliert.

Daß die Zielgruppe der städtischen Bevölkerung nicht als eine begrenzte, elitär herausgehobene, höfische Führungsschicht aus Beamten und Mitgliedern des Herrscherhauses, sondern als eine allgemeine, egalitäre aufzufassen ist, verdeutlicht, wie bereits erwähnt, die Figurensymbolik des Eingangstympanons in der Portalanlage auf der Ebene der realen Stadt.

Dem Fürsten bleibt dagegen in seiner Wohnung der Blick auf die Haupteintragsachse des Residenzportals verwehrt, da sich der Architekturkörper der Wohnung der Fürstin in

---

<sup>192</sup> Vgl. u.a. **Nowald**, Inken: Stadt und Utopie. Beispiele aus der Vergangenheit. In: **Stadt und Utopie 1982**, S.37. **Hofmann**, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München **1995**, S.171.

die Blickachse einschiebt. Auch die Kontrolle des direkt unter dem Palais verlaufenden Fahrweges ist nicht gegeben, da sich die Fenster nur zum romantischen Landschaftspanorama ( Abb. 2 ) hin öffnen, während die östliche Wand geschlossen ist. Die fürstliche Wahrnehmung beschränkt sich also allein auf die visuelle Rezeption des romantisierenden Panoramas und spielt für die zentrale Frage des kontrollierenden Blickes auf den Zugang zur Residenz keine Rolle mehr.<sup>193</sup> Dort erscheint der Fürst nur im Einklang mit den gesellschaftlichen Kräften des konstitutionellen Staatsgefüges, wird also zum integralen Bestandteil einer politisch determinierten Gruppe.

Statt dessen wird der kollektive Blick der Staatsgesellschaft von der Plattform vor dem Thron - und Festsaal auf die zentrale Zufahrtsachse des Stadtboulevards zum Ausdruck der politischen und gesellschaftlichen Machtverhältnisse in der idealen Gemeinschaft der Residenz.

Noch einmal erscheint es deshalb sinnvoll, sich die politische Situation in den Jahren nach 1830 zu vergegenwärtigen, insbesondere was die Reaktivierung metaphorischer Bilder aus der Zeit der Französischen Revolution von 1789 betrifft:

In der Folge des Hambacher Fests kam es 1832 erneut zu kleineren revolutionären Festen auch im preußischen Staatsgebiet, bei denen Freiheitsbäume aufgerichtet wurden.<sup>194</sup> Die Restaurationspolitik reagierte darauf mit schärfster militärischer Intervention, um zu vermeiden, daß Ereignisse dieser Art eine vorbildhafte Wirkung auf größere Kreise ausüben konnten. Preußische Truppen zerschlugen beispielsweise eine solche Feier in Lichtenberg am Mittelrhein. Ein Bundesgesetz vom 5.Juli 1832 verbot alle politischen Aktionen, Vereinsbildungen und Feste, die zur Entwicklung einer freiheitlichen, politisch aktiven Öffentlichkeit hätten beitragen können.

In den süddeutschen Verfassungsstaaten distanzierten sich führende Liberale zwar solchen revolutionären Unruhen, die Einschränkung der politischen Freiheiten durch umfangreiche Restriktionen des Bundes verstärkte aber die Einsicht in die Notwendigkeit einer nationalen Vereinigung liberaler Interessen. Für die bürgerliche Opposition im preußischen Kernland, das bislang noch nicht an den entscheidenden politischen Reformen partizipiert hatte, wurde diese Frage zu einer der zentralen.<sup>195</sup>

Revolutionäre Symbole, wie die Freiheitsbäume von 1789, spielten in Deutschland in Zusammenhang mit den Auswirkungen der Juli - Revolution nach 1830 erneut eine Rolle und wurden in einer weitreichenden Publizistik veröffentlicht, so daß vor diesem Hintergrund die Eingangssituation der Residenz mit ihrer Rezeption republikanischer Bildmotive weiter zu untersuchen ist.

---

<sup>193</sup> Während der Fürst auf das romantische Vergangenheitsbild des Panoramas blickt, wird umgekehrt den Stadtbewohnern der Blick auf das moderne Modell der Residenz gegenübergestellt.

<sup>194</sup> Zur Geschichte der revolutionären Unruhen im Vormärz siehe **Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit 1989**.

<sup>195</sup> **Nipperdey 1983**, S.371.

Wie bereits dargelegt, gehören Grotte und künstlich aufgeschütteter Heiliger Berg zu den zentralen architektonischen Verbildlichungen der Revolutionszeit in Frankreich und nehmen in der Regel zentrale städtische Eingangssituationen ein.

Darüber hinaus werden sogenannte "Heilige Haine" in die Konzeptionen der Revolutionsarchitekten einbezogen und damit der Naturrechtsgedanke der Revolution in den gärtnerischen Stadtplanungen für Paris bildbestimmend.

Diese politisch motivierte Verbindung von Gartenraum und Stadt, von Denkmalsgedanke und städtischer Öffentlichkeit fand ihren deutlichsten Niederschlag in der theoretischen Diskussion zur Stadtgestaltung von Paris, das zu einem "Garten der Revolution" umgestaltet werden sollte.

### **Paris als Garten der Revolution**

Wie Elke und Hans - Christian Harten in ihrer Untersuchung dargelegt haben, wurden zahlreiche Pläne zur Umgestaltung des Stadtbildes unter republikanischen Aspekten erarbeitet. Zentrale gestalterische Schwerpunkte dieser Vorhaben stellten die Place de la Concorde mit den angrenzenden Tuileriengärten und den Champs Élysées, sowie der Bereich des Panthéons als wichtigster nationaler Ehrungsstätte dar. Somit wurden gerade durch die revolutionären Ereignisse historisch determinierte Schauplätze der Stadt garten-gestalterisch überarbeitet. Ein weitreichendes Netz von Ehrenhainen für die Helden und Märtyrer der Revolution sollte Paris zu einem "Nationalen Wald" werden lassen, beispielsweise in einem urbanen Planungskonzept des staatlichen Feldmessers Aubry aus den Jahren 1796/97.<sup>196</sup> Beschränkten sich frühere vergleichbare Planungen aus den Jahren der konstitutionellen Monarchie unter Ludwig XVI. noch auf punktuelle Eingriffe in den Stadtgrundriß, so wurde dieser Gedanke in Plänen wie denen Aubrys auf das gesamte Stadtgebiet ausgeweitet. Entgegen einer ausschließlich allegorischen Verbildlichung der Republik und ihrer politischen Ideale, trat aber in diesen Projekten bereits der Aspekt des Militärischen in den Vordergrund, wie er sich später besonders unter napoleonischer Regierung artikulierte, und zeigte damit die Grenzen der Entwicklung auf.

Gemeinsam ist gärtnerischen Stadtplanungskonzepten dieser Art die Einbindung revolutionärer Gedenkstätten der Nation in einen urbanen Kontext von Gartenanlagen und Ehrenhainen, der den gesamten Stadtgrundriß neu definierte.

Ein Blick auf Schinkels urbanistisch aufgefaßte Grundrißdisposition der Residenz offenbart Parallelen zur Raumauffassung solcher Pariser Projekte der 1790er Jahre:

---

<sup>196</sup> Vgl. **Harten 1989 (b)**, S.144.

Die Anlage der Residenz ist weniger ein enger Gebäudeverband, in dem verschiedene institutionelle Funktionsbereiche einer Hofhaltung räumlich zusammengefaßt sind, als vielmehr ein Verbund von heterogenen Wegesystemen, in deren Struktur die einzelnen funktionalen Architekturen zu solitären "fabrics" eines Landschaftsgartens mutieren. Gärtnerisch gestaltete Freiflächen zwischen den einzelnen Baukörpern lassen die Architekturen wie naturhaft gerahmte Gartenarchitekturen erscheinen, die in erster Linie von bildhaften Vorstellungen geprägt sind. ( Abb. 60 ) Das differenzierte und streng axiale Wegesystem der Residenz charakterisiert den Zusammenhang aber nicht im traditionellen Sinn eines landschaftlich gestalteten Gartens, sondern als von modernen Verkehrsbedürfnissen geprägte Stadtanlage, in der verschiedene Nutzungsarten die Wegesysteme voneinander trennen. Den internen Gärten kommt dabei sowohl eine gestalterische als auch eine strukturelle Aufgabe zu. Zum einen umgeben sie die Gebäudekompartimente mit streng geometrischen Baumpflanzungen, wie sie Schinkel bereits in die Planungen zu seiner Neuen Wache einbezogen hatte, und sorgen so für die Strukturierung der einzelnen Architektureinheiten untereinander. Sie übernehmen damit eine Form der räumlichen Vermittlung zwischen den Bauten, die in eine enge Verbindung zu den französischen Stadtplanungskonzepten zu bringen ist.

Zum anderen bilden die Gartenanlagen mit ihren Hippodromen und Rundplätzen, beispielsweise in der öffentlichen Zufahrt zwischen Kirche und Thronsaal, aber auch die formalen Verknüpfungspunkte zwischen den beiden Wegesystemen, übernehmen also die Funktion der Organisation des "städtischen Verkehrs". Zentrale Themen der Residenzgärten sind die dominanten Hippodrome der Anlage, zahlreiche Exedren und geometrische Ehrenhaine, die zum einen an die Konzeptionen der französischen Republik für die Umgestaltung der Stadt Paris zu einem nationalen Garten erinnern, andererseits aber auch bereits den Gedanken der Gartenstadt in den Realisierungen des späten 19. Jahrhunderts vorformulieren. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die streng architektonisch aufgefaßte Art der gärtnerischen Gestaltung, die im Gegensatz zu der ungestaltet wirkenden Peripherie der Anlage steht. Auch damit weist die Residenz in erster Linie Kriterien einer Stadtanlage auf und formuliert weniger die Situation eines Schlosses innerhalb einer landschaftsübergreifenden Gartenanlage. Die Gestaltung der Gärten ist nur innerhalb des Architektur- und Wegesystems gegeben und bleibt durch dieses begrenzt, ohne in die Umgebung auszugreifen.

### **Das Panthéon in Paris**

Eine weitreichende Diskussion wird in Zusammenhang mit den Gartengestalterischen Projekten für Paris auch um die Frage der Umgestaltung des Panthéons, der ehemaligen



Kirche Ste. Geneviève des Architekten Jacques - Germain Soufflot, zu einem nationalen "Tempel des Ruhms" geführt. ( Abb. 103 )

In mehreren Plänen aus dem Jahr 1794 werden Baumpflanzungen und gärtnerische Gestaltungen projektiert, in denen das Panthéon den kompositorischen Mittelpunkt von "Heiligen Hainen" und "Ehrenfeldern" bildet.

Für diese Art der planerischen Vorgehensweise sind zwei projektierte Vorhaben besonders interessant und als Vergleichsbeispiele heranzuziehen, die die Begrünung des Plateaus um das Panthéon mit immergrünen Büschen vorschlagen beziehungsweise links und rechts des Tempelportikus der Hauptfassade große solitäre Eichen vorsehen. ( ohne Abb. )

Der Architekt Dusassoy beschreibt seinen Plan zur Umgestaltung des Panthéons als republikanisches "Ehrenfeld", das als Garten der kontemplativen Vergegenwärtigung republikanischer Tugenden und Ziele in das staatspolitische Symbol - und Bildprogramm des Nationaldenkmals einbezogen werden sollte. Der "hortus conclusus" ehemals kirchlicher Architekturen wird so zu einem politischen Garten umgewidmet, "der über die Helden der Republik belehrt" und "in welchem man hier zwischen zwei Eichen die Statue eines Gesetzgebers bewundern würde, der die Ehre verdient hat, im Tempel zu stehen."<sup>197</sup>

Das Panthéon sollte also aus dem Baubestand der Stadt räumlich isoliert und im Sinne eines Gartendenkmales umgestaltet werden. Darin drücken sich bereits grundlegende Parallelen zur Disposition der Architekturen in Schinkels Residenz aus. Auch er siedelt einzelne Bedeutungsarchitekturen des städtischen Organismus seiner Residenz in einem solchen System von "Ehrenhainen" an und läßt sie so zu Gartenarchitekturen werden, die über die Naturrahmung hinauszuwachsen scheinen und denkmalhafte Monumentalität beanspruchen.

Die beiden für Dusassoy zentralen ikonographischen Bestandteile zur Umgestaltung des Platzes vor dem Panthéon in Paris, dessen Architektur schon für andere Planungen Schinkels ausschlaggebend war<sup>198</sup>, sind nahezu identisch in der Gestaltung des Portalbereiches vor dem Thron- und Festsaal wiederzufinden:

Zwischen Substruktionsbrüstung und Peristyl erstreckt sich, formal auf die Ausdehnung der Treppenanlagen bezogen, eine in sich abgeschlossene Gartenanlage, die mit reichhaltigem Dekor und einem umfangreichem Figurenprogramm ausgestattet ist. ( Abb. 13 und 31 )

In der Ansicht zeigt dieser Garten gegenüber den Anlagen vor dem Appartementflügel links und den Wohnungen von Fürst und Fürstin rechts eine veränderte und wesentlich aufwendigere Gestaltung. Während jene mit von Wein bewachsenen Laubengängen und dahinterliegenden einfachen Rasenflächen und Buschwerk ausgestattet sind, ist die Ausstattung des Gartens vor dem Thron - und Festsaal wesentlich differenzierter. Es fällt besonders auf, daß

<sup>197</sup> Dusaussoy: *Projet d'accessoires du Panthéon*, *Germinal II*. Zit. nach **Harten 1989 (b)**, S.143f.

<sup>198</sup> H.-J. Kunst hat in seinem Aufsatz zur Friedrich-Werderschen Kirche in Berlin auf Soufflots Panthéon und dessen Vorbildlichkeit für Schinkels korrigierende klassizistische Entwurfsfassung hingewiesen. Siehe **Kunst 1974**, S.241ff.

der Mittelportikus der Thronsaalvorhalle von einer dichten Hecke aus hohem Buschwerk gegen die Stadt hin abgegrenzt wird. Innerhalb dieser Hecke sind einzelne halbrunde Nischen ausgespart, die gleichsam als naturhafte Rahmung der auf der Balustrade stehenden elf Skulpturen fungieren. Die Deutung des Figurenprogramms dieser Brüstungsskulpturen ist von Schinkel in seiner Erläuterung zur Residenz zwar ausgeführt, allerdings nicht mehr zu entziffern, so daß bereits Wolzogen die betreffende Stelle nicht wiedergegeben hat und auch Peschken keine Erklärung liefert.<sup>199</sup>

In der formalen Auffassung eines das Panthéon umgebenden Natursurrogats, das als theatralische Rahmenszenerie für Statuen von politischen Märtyrern dient, wird der Gedanke des Ehrenhaines als eines politischen Denkmals greifbar.<sup>200</sup>

Schinkels Gartengestaltung vor der Kirchenfassade des Thron - und Festsaaes zeigt Übereinstimmungen mit Dusassoys Vorhaben:

Nicht nur bereits in einzelnen der verschiedenen Domprojekte, sondern auch in seinem Entwurf zur Neuen Wache ( Abb. 91 ) hatte er auf die "Heiligen Haine" Bezug genommen und sie als einen zentralen Bestandteil für die Komposition herangezogen, als er das Wachgebäude im Sinne einer Gartenarchitektur vom Gebäudeverband der Straße Unter den Linden isolieren wollte und weit von der Straßenflucht zurückverlegte.<sup>201</sup> Der ursprünglich zugrundeliegende Gedanke des später veränderten Entwurfs mit den zur Linken und zur Rechten des Portikus der Wache aufgestellten Standbildern der preußischen Generäle Scharnhorst und Bülow verdeutlicht zwar nur noch bedingt die nationale Heldenverehrung nach dem erfolgreichen Ende der Befreiungskriege, nichtsdestoweniger wird aber in dieser Disposition ein Reflex der französischen Vorbilder nachvollziehbar, die den Ort der Ehrung herausragender Persönlichkeiten der Revolution in gärtnerisch gestalteten Ehrenhainen mit politischer Programmatik innerhalb der Städte ansiedelten. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Denkmalsprogramms der preußischen Generäle für die bürgerliche Bevölkerung, die mit den Befreiungskriegen nicht nur eine militärische Befreiung von der napoleonischen Besatzung, sondern auch die innenpolitische im Sinne des Verfassungsversprechens Friedrich Wilhelms III. verband. Schinkels ursprüngliche Planung sah im Gegensatz zur später realisierten, rudimentären Ausführung weitere Denkmäler für Gneisenau, Blücher und York vor, womit der Gedanke einer ausgedehnten

<sup>199</sup> **Peschken 1979**, S.155f. Das Bildprogramm des Eingangsbereiches im allgemeinen stellt Weisheit, Kultur, Wohlstand und die Befriedung roher Gewalt durch diese Kulturwerte dar.

<sup>200</sup> Zur vorbildhaften Bedeutung des Pariser Panthéons für deutsche Nationaldenkmalskonzepte des 19. Jahrhunderts siehe **Nipperdey 1977**, S.412-431.

<sup>201</sup> Zur Analyse der Neuen Wache vgl. **Kunst 1990**, S.79ff. Der Gedanke eines Ehrenhaines findet sich ebenfalls in Schinkels Anlage des Dichterhaines in Schloß Charlottenhof (Abb.18) wieder, der allerdings in einen anderen inhaltlichen Kontext gestellt ist, der nicht mit freiheitlichen Momenten in Verbindung zu bringen ist. Vgl. **Schönemann 1993**, S.103/104.

Denkmalsanlage, den Gentz in Verbindung mit seinem Friedrichsdenkmal bereits ausgearbeitet hatte, unter bürgerlichen Gesichtspunkten reflektiert wurde.<sup>202</sup>

Bezeichnenderweise konzipierte Christian Daniel Rauch später eine Denkmalsanlage, in der das Reiterstandbild Friedrichs II. als Zielpunkt einer "Via triumphalis" mit den Standbildern der friderizianischen Generäle Prinz Heinrich, Graf Schwerin, Seydlitz, Leopold von Dessau, Prinz Ferdinand von Braunschweig und General Zieten fungierte. Damit spielten die Heerführer der Befreiungskriege als bürgerliche Identifikationsfiguren keine Rolle mehr, sondern mußten den historischen Militärs aus der Zeit Friedrichs II. weichen. Die restaurative Umdeutung des Denkmalsgedankens wurde somit bestimmend.<sup>203</sup>

Das von Schinkel in seine Planung zur Wache einbezogene Kastanienwäldchen übernimmt damit also auch die Funktion einer Freiheitsmetapher im politischen und staatsrechtlichen Sinn und verweist konzeptionell auf die "Heiligen Haine" des republikanischen Paris als "Garten der Revolution".<sup>204</sup>

Für die Rezeption derartiger französischer Vorbilder in der Gartenanlage vor dem Peristyl des Thron - und Festsaales der Residenz sprechen weiterhin die beiden einzigen großen Laubbäume in der gesamten Anlage, die links und rechts des Portikus der Vorhalle zum Thronsaal stehen und aufgrund ihrer Kronenform als freistehend gewachsene Eichen bzw. Platanen identifiziert werden können.

Mit dem Symbol der Eiche verband sich in der republikanischen Ikonographie Frankreichs der Freiheitsgedanke der Revolution, in Deutschland dagegen wurde diese Konnotation später von nationalstaatlichen Ideen begleitet.

Auch der Platane kam als symbolischem Freiheitsbaum eine wichtige politische Bedeutung zu, die auf die Praxis der Wissensvermittlung in der griechischen Antike Bezug nahm. Unter Platanen fand, analog zu den Säulenhallen der antiken Stoa, der Unterricht in den griechischen Stadtgesellschaften statt, zwei Orten gesellschaftlicher Öffentlichkeit und pädagogischer Belehrung.<sup>205</sup>

Die im Rahmen der bürgerlichen Emanzipationsbewegung in Folge der französischen Revolution sich vollziehende Wandlung vom Gartendenkmal zum nationalen Monument, die bereits für das Friedrichsdenkmal von Gilly konstitutiv war, bedeutete auch für Deutschland eine entscheidende Zäsur hinsichtlich der Gestaltung bürgerlicher Denkmäler.

---

<sup>202</sup> Vgl. **Demps**, Laurenz: Die Neue Wache. Entstehung und Geschichte eines Bauwerks. Berlin **1988**.

<sup>203</sup> **Simson 1976**, S.20.

<sup>204</sup> Daß die "freie Natur" generell als Freiheitsmetapher für die Romantiker galt und als Gegenpol zur Stadt genutzt wurde, steht dieser Interpretation nicht entgegen, wird doch das Bild der Natur gerade in der Restaurationszeit in den Kontext der städtischen -bürgerlichen - Öffentlichkeit integriert. Vgl. dazu **Märker**, Peter: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung. In: **Hinz/Kunst/Märker u.a. (Hgg.)**: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen **1976**, S.43ff.

<sup>205</sup> **Harten 1989 (b)**, S.110-114.

Vor diesem Hintergrund ist auch die häufig anzutreffende Verwendung von Eichenlaub und Baumsymbolik im nationalen Kontext zu sehen, die im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts für die Frage der Bildsymbolik der nationalstaatlichen Einigungsbewegungen noch von entscheidender Bedeutung sein sollte.

Der Öffentlichkeitsanspruch bürgerlicher Reformbestrebungen und nationale politische Ziele gingen aber bereits direkt nach 1789 in Deutschland eine Verbindung in der Metaphorik ein, die sich z.B. besonders deutlich an der Entwicklung des bürgerlichen Dichterdenkmales ablesen läßt und auf die zunächst an französischen Vorbildern orientierten Wurzeln verweist.<sup>206</sup>

Dieser Anspruch auf bürgerliche Öffentlichkeit und nationalen Denkmalscharakter, der sich bereits mit den beiden von Dusaussoy projektierten Eichen vor dem Panthéon manifestierte, kann ebenso für Schinkels Garten vor dem Thron - und Festsaal zugrundegelegt werden. Im Zusammenhang mit der Heckenpflanzung, die den Bereich des Gartens vor dem Thronsaal räumlich isoliert und eine naturhafte Rahmung für die Skulpturen auf dem oberen Abschluß der Substruktionsbrüstung bildet, werden die beiden flankierenden Bäume zum bildbestimmenden Bestandteil der Portalanlage und betonen die zentrale Bedeutung der Fassadenarchitektur. Sie erhalten damit gewissermaßen selbst einen denkmalhaften Charakter innerhalb der malerischen Ansichtskulisse, der in Verbindung mit den Plänen zur Gestaltung des Panthéons in Paris zu bringen ist.

Einmal mehr greifen sie das bereits skizzierte Kompositionsschema zwischen den beiden Kirchtürmen der Residenanlage auf und konzentrieren das Hauptgewicht des Ansichtspanoramas durch die Verdopplung der symbolischen Zweizahl auf den Portalbereich. ( Vgl. Abb. 1 )

In Analogie zur Statue eines Gesetzgebers, die Dusaussoy in bildlicher Einheit mit den beiden flankierenden Eichen vor dem Portal im Tempelinneren des Panthéons vorsah, kann in Schinkels Residenz die Rotunde mit dem Thron des idealen Herrschers betrachtet werden, auf deren Monument-Charakter bereits hingewiesen wurde. Der von der als politisches Denkmal aufzufassenden Rotunde eingeschlossene ideale Fürst erhält damit quasi die Position eines vorbildhaften Gesetzgebers im konstitutionellen Sinne, umgeben von der staatlichen Öffentlichkeit, so wie es in analoger Weise Dusaussoy für das französische Nationalheiligtum vorsah.

Als gesetzgebendes Organ fungierte für die Zeit der Revolutionsjahre in Frankreich grundsätzlich zunächst die Nationalversammlung als de jure repräsentative Vertretung des Volkes, deren allegorische Personifikation das Zentrum des "Ruhmestempels" des Panthéons einnehmen sollte. Ein 1793 verabschiedetes Dekret des französischen Konvents

---

<sup>206</sup> Vgl. **Selbmann**, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart 1988. Darin besonders S.30ff: Der Kult des Genius und die bürgerliche Öffentlichkeit.

konzentrierte die Frage nach der Art der Gestaltung dieser Allegorien der Republik auf die Forderung nach monumentaler Größe, die sich schon sehr bald auf den Charakter von Denkmalsplanungen auch in Deutschland auswirkte und von einer kontroversen öffentlichen Diskussion der Kunstkritik begleitet wurde.<sup>207</sup>

Die Umgestaltungspläne für das Panthéon sahen weiter vor, das Gebäude mit Ehrenhainen und einem sog. "Elysium" zu umfrieden, um eine solche monumentale Qualität des nationalen Denkmals zu erreichen und es in die naturreligiösen Wurzeln der Revolution programmatisch integrieren zu können:

"Das Panthéon wird sich in einer Umfriedung aus Bäumen erheben, die zur inneren Sammlung und Meditation über die heroischen Taten einlädt."<sup>208</sup>

Die naturhafte Rahmung wird damit als Mittel zur kontemplativen Annäherung an die symbolisch aufgeladene Architektur des Nationaldenkmals herangezogen, um die Konvergenz zwischen dem Naturrecht und den Errungenschaften der Revolution zu visualisieren. Der hohe symbolische Charakter, der dem Panthéon damit in nationaler Hinsicht zukam, läßt sich vergleichbar an Schinkels Thron - und Festsaal nachvollziehen, wenn damit ebenfalls eine politisch umgewidmete Kirchenarchitektur repräsentiert wird, die auch im äußeren Erscheinungsbild der Fassade sichtbar bleibt.<sup>209</sup> So liegt es nahe, die Eingangssituation der Residenz, die nahezu identische Naturmotive für die Argumentation heranzieht, als bürgerliches Symbol eines veränderten Staatsbegriffes zu werten, das im politischen Sinne weit über die Konnotationen einer romantisierenden Gartenarchitektur hinaus verweist. Die Verbindung dieser Eingangssituation mit der Konzeption einer modernen Stadtplanung auf dem Residenzplateau macht den Kontext der französischen Vorbilder, deren sich Schinkel sicher bewußt war, zwingend.

### **Alliance intellectuelle**

Die Forschung hat nicht nur auf Schinkels frühe Kenntnis der Architekturtheorie von Durand und dessen 1802 erstmals veröffentlichten Vorlesungen zur Architektur "Précis des leçons d'architecture" hingewiesen, sondern auch auf die deutsche Vermittlung der Ideen der französischen Architektur vor der Jahrhundertwende durch die Bibliothek David Gillys

---

<sup>207</sup> **Selbmann 1988**, S.34f.

<sup>208</sup> Aus der schriftlichen Erläuterung zum Panthéonprojekt der Architekten Leroy und Hannoy, Juni 1794. Zit. nach **Harten 1989 (b)**, S.143; die Beschreibung macht deutlich, wie stark der Reflex derartiger Überlegungen sich auch bereits in Schinkels romantischen Bildern niedergeschlagen hatte, so z.B. in "Mittelalterliche Stadt an einem Fluß"(1815) und "Gotischer Dom am Wasser"(1823), beide Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Galerie der Romantik, Berlin.

<sup>209</sup> An anderer Stelle ist bereits auf den Bezug zu Palladios Redentore-Kirche in Venedig verwiesen worden, deren Fassadenauffassung für Schinkels Thronsaal herangezogen werden kann.

und die Berichte von dessen Sohn Friedrich, der 1797/98 während einer ausgedehnten Reise durch Deutschland, Frankreich und England längere Zeit in Paris verbracht hatte.<sup>210</sup>

Schinkels Kontakt zu Frankreich festigte und intensivierte sich in den späteren Jahren seit 1820 durch die persönliche Bekanntschaft mit Jakob Ignatz Hittorf ( 1792 - 1867 ), den er in Berlin kennengelernt hatte.

Schon vor seiner Reise nach England und Frankreich im Jahr 1826 stand Schinkel in Korrespondenz mit den Architekten Charles Percier ( 1764 - 1838 ) und Pierre F. L. Fontaine ( 1762 - 1853 ), die er persönlich durch die Verbindung mit Alexander von Humboldt kennengelernt hatte und mit denen er während seines Aufenthaltes in Paris regelmäßig zusammentraf. Das Freundespaar Percier und Fontaine, die Stararchitekten der napoleonischen Ära, hatten schon früh an den Konzeptionen bürgerlicher Architektur in Paris Anteil und waren zunächst insbesondere auch für das Haus Orléans, als Zentrum der Oppositionskreise gegen die Bourbonen, tätig.<sup>211</sup>

Insofern ist es naheliegend, daß Schinkel eine umfassende Kenntnis der Architektursituation aus erster Hand hatte und gerade die noch immer virulenten Gedanken und Entwürfe aus der Revolutionszeit, insbesondere die einer derart zentralen Persönlichkeit wie Jacques - Louis Davids, vor allem nach den Ereignissen von 1830 aufmerksam weiterverfolgte.

Eine weitreichende, durchaus auch von restaurativen Interessen geprägte kritische Publizistik hatte gerade die politischen Ideale und Bildmotive der nachrevolutionären, republikanischen Jahre und deren inszenatorische Umsetzung dokumentiert und war allorten verfügbar, auch außerhalb Frankreichs. Sowohl in Frankreich als auch in Deutschland etablierte sich mit der neuen politischen Situation nach 1830 eine liberale Bewegung, die in Anlehnung an die Ziele der Revolution von 1789 den Gedanken der Verschwisterung der beiden Länder publizistisch neu zu formulieren versuchte.

Die Rezeption der deutschen Philosophen Kant und Hegel, des Sturm - und - Drang Goethes und Schillers und der deutschen Romantiker hatte in Frankreich zu einer Begeisterung für die Kultur des Nachbarlandes geführt, die in engen Zusammenhang mit der Verwirklichung eines wahrhaft aufgeklärten und freien Europas gebracht wurde. Auf deutscher Seite dagegen wurde zunächst die nationale politische Energie Frankreichs bewundert, die die Revolution durchgesetzt hatte. Wenngleich die Terrorjahre und die napoleonischen Kriege die Begeisterung für die reale politische Situation in Frankreich relativierten, erwachte nach der Juli-Revolution in Paris erneut in beiden Ländern der alte Gedanke der "alliance intellectuelle", der französische Revolutionsideen und deutsche

---

<sup>210</sup> **Schönemann**, Heinz: Die Lektionen des Jean-Nicholas-Louis Durand und ihr Einfluß auf Schinkel. In: **Gärtner**, Hannelore (Hg.): Schinkel-Studien. Leipzig **1984**, S.78/79.

<sup>211</sup> Zur zunehmend politisierten Opposition französischer Künstler gegen die aristokratischen Kulturformen und ihrer Hinwendung zum bürgerlichen Liberalismus seit ca. 1824 siehe zusammenfassend **Hauser 1953**, Bd.2, S.200ff.

Aufklärungsphilosophie als gesellschaftliche Perspektive in einem übernationalen Europa der freiheitlich - konstitutionellen bzw. demokratischen Völker sah.<sup>212</sup>

Deutsche Vertreter dieser politisch - intellektuellen Gruppierung waren in erster Linie die im Exil lebenden Autoren Ludwig Börne und Heinrich Heine; auf französischer Seite wurde der Gedanke einer "alliance intellectuelle" von dem Philosophen und begeisterten Hegel - Anhänger Victor Cousin vertreten, der in Berlin nach anfänglicher Verfolgung und Inhaftierung wegen des Verdachts revolutionärer Umtriebe schließlich 1832 vom König in die preußische Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde.<sup>213</sup>

Aus der anfänglichen Verfolgung Cousins im restaurativen Preußen wird ersichtlich, daß die politische Wertung der Thronbesteigung Louis - Philippes und die Einführung der konstitutionellen Monarchie mit der Charte von 1830 erneut in Beziehung zu den revolutionären Idealen des Jahres 1789 gebracht wurden und zunächst für entsprechende Ressentiments seitens der preußischen Regierung sorgten. Sie mußte dem öffentlichen Druck von bürgerlicher Seite aber schließlich nachgeben.

Durch die Aufnahme in die Akademie wurde Cousin zu einem Mittelpunkt der politischen Diskussion in der bürgerlichen Öffentlichkeit Berlins.

Auch vor diesem gesellschaftspolitischen Hintergrund einer "Alliance intellectuelle" stellt sich erneut die Frage nach der Bedeutung solcher Reflexe französischer Vorbilder in Schinkels Residenzkonzeption:

Bereits in den ersten Entwürfen zu seinem Architektonischen Lehrbuch und einem erläuternden Textentwurf dazu aus den Jahren zwischen ca. 1810 und 1815 beschäftigt er sich mit dem Problem nationaler Monumente und formuliert eine staatsphilosophische Begründung für ihre pädagogische Aufgabe, wenn er schreibt:

"Gewissen des Staats fördert feines Gewissen der Nation u der Individuen. Gefühl für höchste Wahrheit, Freiheit des Gewissens wird durch Erziehung im Vernünftigen und Schönen erzeugt u der vollendet Vernünftige ist zugleich schön."<sup>214</sup>

Für den abstrakten Charakter öffentlicher Monumente und historischer Denkmäler als Fixpunkte gesellschaftlicher Bewußtwerdung bedeutet dies konkret:

"Monument ist Zeichen der Verehrung, also das warum man verehrt muß herausgehoben werden, die Fehler nicht, diese bleiben zur vollständigen Charakteristik des Individuums der Geschichte überlassen.(...) Die Nationen fallen denn alles Menschliche dauert seine

---

<sup>212</sup> Vgl. dazu **Espagne**, Michel: Wohltuendes Chaos: Frankreichs Entdeckung des Sturm und Drang und der idealistischen Philosophie. und **Werner**, Michael: Junges Deutschland im Jungen Europa. Die deutschen Emigranten in Paris. Beide in: **Marianne und Germania 1996**, S.117ff. und S.297ff.

<sup>213</sup> Ebd. S.316.

<sup>214</sup> Zit. nach **Peschken 1979**, S.27.

Zeit, aber sie erheben sich an den Denkmälern der Kunst u Wissenschaft wieder. Diese bleiben ehrwürdig u bleiben Probirsteine."<sup>215</sup>

In erster Linie beziehen sich diese Aussagen natürlich auf die historischen Denkmäler der deutschen Geschichte, die für die nationalen Überlegungen einer Neuorientierung der Kunst an den mittelalterlichen Architekturen und Bildwerken gerade im Gegenüber zu den Auswirkungen der napoleonischen Besatzung eine entscheidende Rolle einnehmen.

Es drückt sich darin aber ebenso eine bürgerliche Anschauungsweise von Kunst aus, die in engem Zusammenhang mit den Reformbestrebungen der Zeit zu sehen ist und einen veränderten Staat ins Auge faßt. Für die Zeit nach 1830 erfährt diese Sicht auf den historischen Vorbildcharakter eine erneute Gewichtung, die gerade auch in der Rezeption älterer Architekturen zum Ausdruck kommt. Somit ist auch Schinkels Bezug auf die französische Architekturtheorie und seine denkmalhafte Rezeption des Friedrichsdenkmals von Gilly in der Residenzplanung politisch aussagekräftig.

Ein weiterer Bezug zu den Idealen der Aufklärung und der französischen Revolution, die die Bewußtwerdung des Individuums und die Herausbildung einer freien Gesellschaft freier Menschen in den Mittelpunkt ihrer Theorien stellten, vergegenwärtigt sich in Verbindung mit der Rezeption freimaurerischen Gedankengutes, das bereits in anderen Konzeptionen des Kronprinzen, aber auch in Schinkels engagierter Ausarbeitung der Bühnenbildentwürfe zu Mozarts Oper "Die Zauberflöte" aus dem Jahr 1815 eine zentrale Rolle spielte. In der Eingangssituation der Residenz kommen freimaurerische Motive auch 1835 noch einmal entscheidend zum Tragen.

## 5. Freimaurerei

Die Geschichtswissenschaft hat hinlänglich auf die Verbindung der Freimaurerei mit der Französischen Revolution von 1789 hingewiesen, welche das latent spürbare demokratische Potential der unterschiedlichen Logen freisetzte und es nicht allein bei einer regierungskonformen, unpolitischen Haltung eines Großteils der Mitglieder zum Ancien Régime bewenden ließ, sondern ebenso offene Sympathien für die politischen Ziele der Revolution im aktiven gesellschaftspolitischen Sinn zeitigte.<sup>216</sup>

Ideologisch gründete sich der Freiheits - und Gleichheitsanspruch der Freimaurerlogen noch auf die geistigen Ideale der Aufklärung, erfuhr aber nach der Französischen Revolution eine entscheidende politische Konkretisierung in demokratischem Sinn, als in den

---

<sup>215</sup> Ebd., S.27.

<sup>216</sup> Zusammenfassende Darstellungen zur Geschichte und Bedeutung der Freimaurerei existieren in der Mehrheit für den Zeitraum des 18. Jahrhunderts. Zur Situation im 19. Jahrhundert siehe **Agethen**, Manfred: Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und deutsche Spätaufklärung. München **1984**. Weiterführende Literaturangaben zu diesem umfangreichen Themenkomplex ebenda und bei **Reinalter** **1993**, S.114.



Logen gesellschaftliche Freiräume für Diskussion und Information entstanden. Das führte besonders in Österreich, dem Kernland des Metternichschen Restaurationssystems, bald zum Verbot der Freimaurerverbindungen. In Deutschland dagegen waren die Freimaurer - Logen lange Zeit meinungsbildend in Hinblick auf die bürgerlich - demokratischen Forderungen der Zeit und wurden deshalb insbesondere von den Regierungen argwöhnisch beobachtet. Die Tatsache, daß führende Mitglieder der Herrscherfamilien Mitglieder in Logen waren, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß solche Mitgliedschaften in erster Linie der Kontrolle und Einflußnahme dienten.<sup>217</sup>

Für den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. ist schon früh der Einfluß freimaurerischen Gedankengutes nachzuweisen, wenn er 1814 Pläne für einen Orden entwickelt, der von seiner Struktur und Organisation, aber auch von den Zielen her betrachtet eindeutig einer freimaurerischen Loge entspricht. Die Freimaurersymbolik ist in den Entwürfen zum "Kloster St. Georgen im See" ( Abb. 43 ) aber stark mit alttestamentarischer und vorderasiatischer Symbolik verknüpft, so daß ein komplexes romantisches Konstrukt daraus entstanden ist, das sich aber in den späteren religiösen Vorstellungen Friedrich Wilhelms IV. in Richtung eines orthodoxen Protestantismus wandelte. Während seiner Kronprinzenzeit jedoch folgte Friedrich Wilhelm noch ganz der Tradition seines politischen Vorbildes Friedrich II., der selbst Mitglied einer Freimaurerloge war.<sup>218</sup>

Sind der formale Bezug von Schinkels Residenzportal zu Gillys Friedrichsdenkmal sowie auch die direkte Orientierung an architektonischen Vorbildern aus der französischen Revolutionszeit bereits erläutert worden, so wird mit dem Kontext der Freimaurerei, der durch die gedankliche Verbindung des Kronprinzen mit der Person Friedrichs II. bestimmend wird, ein weiteres Mal der retrospektive Charakter in Schinkels Residenzkonzeption aus dem Jahr 1835 politisch tragend.

Im Mittelpunkt freimaurerischer Gedanken steht die ethisch-moralische Entwicklung des Menschen zu einem freien autonomen Individuum durch reinigende Rituale und Initiationsriten. Die Gemeinschaft der Logenbrüder versteht sich grundsätzlich als Gesellschaft gleichwertiger Individuen ohne Rücksicht auf Herkunft, Stand und Bildung. Der symbolische Weg zu Erkenntnis und humanistischen Idealen führt den Lehrling zu geistiger Freiheit und sozialer Verantwortlichkeit.<sup>219</sup>

Von ihrer Struktur her orientierten sich die Freimaurerlogen an den mittelalterlichen Bauhütten und bauten in Analogie zu diesen am Tempel der Menschlichkeit, also dem "himmlischen Jerusalem" auf Erden. Wesentlicher Grundzug ihrer Theorie ist der Glaube daran, daß jeder Mensch die Fähigkeit in sich trägt, sich selbst im Sinne der humanistischen

---

<sup>217</sup> **Reinalter 1993**, S.111-114;

<sup>218</sup> Vgl. **Zuchold 1992**, S.486-491. Erwähnenswert ist ebenso der Bezug Friedrich Wilhelms IV. zur Erweckungstheologie. Vgl. **Blasius 1992**, S.44/45.

<sup>219</sup> Siehe **Freimaurer**. So lange die Welt besteht. Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien. Wien **1993**, S.140ff.

Ideale der Aufklärung zu einem vernunftorientierten, edlen Mitglied der menschlichen Gemeinschaft zu entwickeln. Dieses "Werk der Geschichte wird nicht durch Gewalt, sondern ausschließlich durch die systematische und stille Beförderung von Tugend und Moral vollstreckt."<sup>220</sup>

Auf dieser gewaltfreien und selbstverantwortlichen Grundlage nahmen die Freimaurerlogen symbolischen Bezug auf das Bild des Salomonischen Tempels in Jerusalem als sinnbildlicher Darstellung des Bauens an einem neuen Menschen und einer besseren Gesellschaft. Kernpunkte dieses angestrebten humanistischen Ideals sind demokratisch orientierte Standesgleichheit aller Mitglieder und friedliebende Grundeinstellung, womit sich bereits die inhärente emanzipatorische Opposition gegen den patrimonialen Staatsbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert manifestiert, der die Freimaurer mit dem Verdikt der "Verschwörer" belegte.<sup>221</sup>

### **Die Residenz und das Bild des Salomonischen Tempels**

Vergleicht man nun zentrale Metaphern der Freimaurerei mit der Ikonographie der Residenzansicht Schinkels, werden grundlegende Übereinstimmungen deutlich, gerade was die Rezeption des typologischen Modells des Salomonischen Tempels anbelangt.

In seinem "Entwurf zu einer Historischen Architektur" von 1721 veröffentlichte Johann Bernhard Fischer von Erlach eine Rekonstruktion des Salomonischen Tempels in Jerusalem ( Abb. 104 ) unter Bezugnahme auf einen Rekonstruktionsversuch des Mönches Juan Bautista Villalpando ( 1552 - 1608 ) , dessen Pläne 1604 in Rom publiziert wurden.<sup>222</sup>

Fischer von Erlachs Publikation war für die deutsche Rezeptionsgeschichte ebenso wichtig, wie im Jahr 1800 die erste Veröffentlichung von Durands typologischem ArchitekturAtlas "Recueil et parallèle..", in dem er auf Tafel 6 ebenfalls eine Rekonstruktion des Salomonischen Tempels wiedergab und sich mit seinen Überlegungen ebenso dezidiert auf Villalpando bezog.<sup>223</sup>

Ausschlaggebend für die umfangreiche Rezeption des Themas in der Architekturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts war die Diskussion über Herkunft und Ziel der Architektur im Sinne der Aufklärung. So wurden das Bild der Urhütte, das Laugier in seinem "Essai sur l'architecture" 1753 als Vorbild der wiederzuerlangenden Ursprünglichkeit bezeichnete, und das Gegenbild des Salomonischen Tempels, den Piranesi und seine Schule zu einem

---

<sup>220</sup> Ebd., S.223.

<sup>221</sup> **Reinalter 1993**, S.111-114, 318-321.

<sup>222</sup> **Freimaurer 1993**, S.99f., Abb.5/3. Zur Rezeption der Rekonstruktionen des Salomonischen Tempels von Villalpando vgl. **Kruft 1985**, S.198ff. Ebenso **Naredi-Rainer**, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln **1994**, S.172ff.

<sup>223</sup> **Durand**, Jean Nicolas Louis: Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes. Brüssel/Liege **1842**; Reprint Nördlingen 1986.

der wichtigsten Bildmotive ihrer Architekturvisionen erhoben, in zahlreichen Entwürfen der zeitgenössischen Architektur rezipiert.<sup>224</sup>

Aufgrund der prominenten Autorenschaft war die bildliche Darstellung des Salomonischen Tempels im 18. Jahrhundert weit verbreitet und konnte wegen ihrer Popularität und der umfangreichen Kenntnis des Themas von den Freimaurerverbindungen als allgemeinverständliches Symbol für die Darstellung ihres humanistischen Gedankengebäudes genutzt werden. In Analogie zur christlichen Rezeption des Salomonischen Tempels, der bereits im Urchristentum als Präfiguration der christlichen Kirche betrachtet wurde, bauten die Freimaurer an ihrem "neuen Jerusalem" der Weisheit und Humanität.<sup>225</sup>

Grundsätzliche Übereinstimmung mit den Rekonstruktionsversuchen des Salomonischen Tempels zeigt Schinkels Ansicht der Residenz:

Ebenso wie das Vorbild Fischer von Erlachs sockelt Schinkel die eigentliche Palastarchitektur auf einer gewaltigen Substruktion auf und isoliert sie damit aus dem Gelände der Stadt. ( vgl. Abb. 1 ) Die Substruktionen werden in analoger Weise durch kolossale Rundbogenstrukturen in schwerem Mauerwerk nach dem Vorbild römischer Palastanlagen gestaltet. ( vgl. Abb. 71 )

Interessanter und für den Vergleich mit Schinkels Residenzentwurf aussagekräftiger ist ein Rekonstruktionsversuch des Salomonischen Tempels, den der französische Architekt Charles de Wailly im Jahr 1771 anfertigte. ( Abb. 105 )<sup>226</sup>

Die Darstellung de Waillys gibt den Palast als ideale, streng symmetrische Stadtanlage wieder und differenziert die verschiedenen Gebäudegruppen durch ein System von Treppenanlagen und Rampenarchitekturen. Im Mittelpunkt des Plans steht eine Kirchenarchitektur, die Zielpunkt der zentralen Erschließungsachse ist. Die Architektur der Kirche selbst verbindet in einer klassizisierenden Formensprache basilikalen und Zentralbaugedanken. Im Zentrum ihrer Vierung steht eine monumentale Kuppel, die als Stadtkrone die gesamte Anlage überragt.<sup>227</sup> Mit seinem Entwurf nimmt de Wailly formalen Bezug auf die Architekturanlagen Piranesis und dessen bildhafte Rekonstruktionen des antiken Rom.

---

<sup>224</sup> Vgl. dazu **Académie des France a Rome 1976**, S.137ff., Abb.69: Charles De Wailly (zugeschr.) "Réstitution du Temple de Salomon" (ca.1771). **Reudenbach 1979**, S.12ff. **Forssman**, Erik: Erdmansdorff und die Architekturtheorie der Aufklärung. In: **Weltbild Wörlitz 1996**, S.99-115.

<sup>225</sup> **Naredi-Rainer 1994**, S.235ff.

<sup>226</sup> **Académie de France a Rome 1976**, S.137-140; Charles de Wailly war u.a. Lehrer von Bernard Poyet, dessen Umbaupläne für den Louvre aus dem Jahr 1791 bereits für Schinkels Konzeption der Schloßkirche als maßgeblich interpretiert worden sind. Siehe dazu das vorhergehende Kapitel.

<sup>227</sup> Der Vergleich mit dem Thron- und Festsaal der Residenz macht grundlegende Übereinstimmungen hinsichtlich der Architekturauffassung mit de Waillys Tempel deutlich. Im Unterschied zu de Wailly fungiert die Architektur des Thronsaales in Schinkels Plan aber nicht als kompositorisches Zentrum einer streng symmetrischen Anlage, sondern dient zusammen mit der Portalanlage lediglich als zentraler Eingangsbereich.

Zwei wesentliche Unterschiede in der Gesamtauffassung werden beim Blick auf Fischer von Erlachs und de Waillys Rekonstruktionen des Salomonischen Tempels im Vergleich zu Schinkels Residenzentwurf offenbar:

Zum einen beziehen sich diese Unterschiede auf die Frage der räumlichen Erschließung der Architektur. Weder in Fischer von Erlachs noch in de Waillys Entwurf erfolgt der Eingang zum Architekturbereich über eine zentrale Öffnung in den Substruktionen der Anlagen, wie sie dagegen Schinkel mit dem monumentalen Rundbogenportal in der Mitte der Südfassade seiner Residenz konzipiert hat.

Der andere Aspekt, der die Differenz zwischen den drei Projekten verdeutlicht, bezieht sich auf die Einbeziehung der Darstellung von Menschen in die Ansichten der Architekturanlage. Sowohl Fischer von Erlach als auch de Wailly zeigen den Tempelbereich von Menschenmengen bevölkert, verweisen in ihrer Art der Darstellung also auf das Thema einer Idealstadt und geben so eine "reale" Situation wieder, in der sich die Menschen bereits den utopischen Architekturraum angeeignet haben. Die eigentlichen Tempelbezirke sind Teil einer Stadtanlage und werden dementsprechend genutzt und in den Lebenszusammenhang der städtischen Gesellschaft integriert. Die bevölkerte irdische Civitas wird somit in der freimaurerischen Philosophie zum Sinnbild für das Himmlische Jerusalem, nicht nur zu einer idealisierten Stadt, sondern darüber hinaus zu einem Idealstaat. Die Rekonstruktionen des Salomonischen Tempels bewegen sich infolgedessen in der Dualität zwischen Stadt auf der einen und Tempel des Himmlischen Jerusalems auf der anderen Seite, gleichsam dem "regnum hominis" und dem "regnum Christi".<sup>228</sup>

Schinkels Residenz dagegen, und das macht einen entscheidenden interpretatorischen Unterschied aus, ist menschenleer und unbevölkert, erhält also demzufolge offenkundig zunächst nicht die Wertigkeit einer bildhaft visualisierten Utopie, wie sie Fischer und De Wailly intendierten, sondern die Qualität eines technisch aufgefaßten Architekturplans im Sinne einer zur Ausführung bestimmten Bauvorlage.

Zum einen kann dies in Zusammenhang mit einer konkreten Stadtplanungsperspektive gebracht werden, ein Thema, das im folgenden Kapitel ausführlicher untersucht werden wird. Diese Beobachtung könnte die These bekräftigen, daß Schinkel kein idealisierendes Abbild einer historischen Stadtlandschaft des "Goldenen Zeitalters" wiedergeben wollte, wie dies z.B. in seinen Darstellungen antiker Phantasiestädte oder dem Gemälde "Blick in Griechenlands Blüte" ( Abb. 106 ) der Fall war<sup>229</sup>, sondern eine Planungsstufe formuliert, die Anspruch auf Ausführung erhebt.

---

<sup>228</sup> Vgl. dazu **Limpricht**, Cornelia: Platzanlage und Landschaftsgarten als begehbare Utopien. Ein Beitrag zur Deutung der Templum-Salomonis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert. Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994, S.148ff.

<sup>229</sup> Vgl. **Bartmann**, Dominik: Schinkels Gouache "Antike Stadt an einem Berg" - eine historische Landschaft. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 23, 1987, S.175-196. Ebenso nachvollziehbar in Schinkels romantischen Dombildern zwischen 1810 und 1815;

Folgerichtig kommt es zwischen der Darstellung der Residenz und dem Aquarell mit der "Aussicht vom Garten des Fürstenpaares" ( Abb. 2 ) zu einer auffälligen Diskrepanz zwischen bevölkerter "Real"-Stadt und menschenleerer "Ideal" - Stadt, eine Beobachtung, deren Bedeutung im weiteren Verlauf anhand des Themenkomplexes der freimaurerischen Symbolik untersucht werden soll.

Wie bereits erwähnt, unterscheidet sich Schinkels Darstellung der Residenz von den o.g. Rekonstruktionsversuchen des Salomonischen Tempels durch die Frage der Erschließung einer ansonsten vordergründig ähnlich aufgefaßten Architekturanlage.

Zur Klärung dieses Problems kann der Blick auf zentrale Bildthemen der freimaurerischen Ikonographie Aufschluß geben:

Der Bau am Salomonischen Tempel ist eine Metapher, die aus der mittelalterlichen Bauhüttenpraxis entlehnt wurde. Mit dieser Metapher gleichzusetzen ist die Arbeit an der Befriedung der menschlichen Gesellschaft zu einer Gemeinschaft freier und gleicher Individuen als wichtigster Aufgabe des freimaurerischen Humanismus:

"Das Symbolgebäude der Arbeit dient der Arbeit an einem Symbol; der Tempel, der in seiner Vollendung die in sich befriedete Menschheit aufnehmen soll, jene Menschheit, die ihn bauen soll und die mit ihm identisch ist."<sup>230</sup>

Damit formuliert die Theorie der Freimaurer eine prozeßhafte Utopie, die nicht als abzuschließende Entwicklung angesehen wird, sondern permanenter Weiterverfolgung und Vervollkommen bedarf und damit in Verbindung zur bereits skizzierten Schlegelschen Philosophie des Unendlichen zu bringen ist. Die Erfüllung der Utopie wird durch die gemeinschaftliche Arbeit am Individuum und seiner ethisch - moralischen Bildung verfolgt. Für diese Arbeit bedient sich der Freimaureritus eines Systems von Initiations- und Einweihungsritualen, deren wichtigstes die Wahrung des Geheimnisses der Prüfung ist.

Geheimnis, Initiation und Erleuchtung finden ihre verbindende symbolische Personifikation in der Figur des Tempelbaumeisters Hiram und seines Schicksals.<sup>231</sup> Seine Verweigerung der Preisgabe des Architekten - Geheimnisses, die Wiederauffindung seines Meisterzeichens in einer Höhle und seine vorbildliche Verschwiegenheit verbinden sich zu einem zentralen Symbol des freimaurerischen Ritus, das in der Bildallegorese der Logen eine bestimmende Rolle beansprucht.

Die jungen "suchenden" Maurer unterliegen einem symbolischen Aufnahme-ritual, das einem Prozessionsweg - der "Tabula celestis"<sup>232</sup> - entspricht, der von verschiedenen

---

<sup>230</sup> Grundlegend zur symbolischen Bezugnahme auf die Architektur und die freimaurerische Organisation siehe **Graf, Otto Antonia**: Der Tempel Salomons. In: **Freimaurer 1993**, S.93ff.; Zitat S.94.

<sup>231</sup> Der sagenhafte Baumeister des Salomonischen Tempels wurde von Attentätern ermordet, weil er sein Meisterzeichen nicht herausgab, sondern es stattdessen in einen tiefen Schacht warf. Die Wiederentdeckung dieses sog. "Geheimnisses" in dem tiefen Gewölbe vergegenständlicht sich in der freimaurerischen Ikonographie in dem Bild der dunklen Grotte (Abb.107), die Teil des Initiationsweges der "Suchenden" ist. Vgl. **Freimaurer 1993**, S.107.

<sup>232</sup> Vgl. **Limpricht 1994**, S.148.

Stationen der moralischen Prüfung und der symbolischen Reinigung geprägt wird, ähnlich wie es die politischen Prozessionswege der Französischen Revolution mit grundsätzlich vergleichbarer Bildsymbolik vorführten.

### **Mozarts "Zauberflöte"**

Für den Zusammenhang mit Schinkels Residenzportal ist die Lichtsymbolik des freimaure-rischen Kultes wichtig, so wie sie in Schikaneders Oper "Die Zauberflöte", die 1791 von Mozart vertont wurde, zusammenfassend als Weg der Liebenden Tamino und Pamina dargestellt ist:

Drei heterogene Welten bestimmen die Schauplätze der Oper und formulieren einen Weg, den die Protagonisten zurückzulegen haben, um zum wahren Glück und der Weisheit zu finden. Ausgangspunkt des symbolischen Weges ist die einfache Welt des naturhaften Menschen, der in der dunklen Welt des Unterirdischen mit den negativen Charakteren der menschlichen Gemeinschaft konfrontiert wird, den Anfeindungen der Gewalt und des Betruges widerstehen muß, um dann geläutert vor den Eingang zum Tempel des Lichts zu treten. Hier erteilen ihm die Priester, nach dem erfolgreichen Bestehen verschiedener moralischer Prüfungen den Zutritt zum Tempel von Isis und Osiris, als Synonym für das irdische Paradies.<sup>233</sup>

Mozarts Oper und das zugrundeliegende Schikanedersche Libretto entstanden in engem Kontakt zu den Wiener Freimaurerlogen und verbanden verschiedene Gedanken des Kultes zu einem Handlungskontext, der nachhaltigen Einfluß auf die Romantik und deren Freiheits- und Individualvorstellungen ausübte.<sup>234</sup>

Als gesellschaftlicher Gegenentwurf zu den Eindrücken der Französischen Revolution wurde gerade die pazifistische Orientierung des Stoffes rezipiert, die auf den Grundüberzeugungen freimaurerischer Verbindungen basierte, ihnen aber dennoch nicht die demokratisch-emanzipatorische Grundtendenz nahm. Gerade die liberale bürgerliche Opposition mit ihrer antimilitaristischen Grundhaltung war offen für derartige alternative Weltbilder zur realpolitischen Situation.

Interessant ist nun, wie Schinkel, der mit dem Stoff hinlänglich vertraut war, in seinem Residenzentwurf von 1835 gerade mit der Konzeption des Eingangsbereiches noch einmal Bezug auf das Grundthema und seine zentralen Symbole nimmt:

---

<sup>233</sup> Vgl. **Meyers Handbuch über die Musik**. Hg. von Heinrich Lindlar, 4.Auflage, Mannheim/Wien/Zürich 1971, S.742f. **Reclams Opernführer**. Hg. von Wilhelm Zentner, 28. Auflage, Stuttgart 1978, S.85-90.

<sup>234</sup> Zur symbolischen Figurenkonstellation in der Zauberflöte vgl. **Starobinski 1981**, S.152ff.

Auch der Residenzbesucher findet sich auf einem idealisierten Weg wieder, der von verschiedenen Stationen und ihren unterschiedlichen architektonischen Stimmungswerten bestimmt wird. Grotte, symbolischer Aufstieg der gegenläufigen Treppen und Tempel des Lichts werden analog zum moralischen Bewußtwerdungsprozeß in der "Zauberflöte" zu einer Wegführung zusammengefaßt und formulieren die Eingangssituation der Residenz.

Die bereits in der Analyse hervorgehobenen Konnotationen zu Vorbildern der französischen Revolutionsarchitektur stehen dabei in engem Zusammenhang mit freimaurerischen Grundmotiven, wie sie ebenso auch in Gillys Entwurf zum Friedrichsdenkmal zum Tragen kamen.

Somit gehen unterschiedliche Allegorien und Symbole von zunächst völlig verschiedenen politischen Denkmustern eine Verbindung in der Bildfindung ein, die auf den Ursprung im Zeitraum der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verweisen und von Schinkel durch das bewußte Zitat gezielt auf die Situation von 1835 adaptiert werden:

Der Prozeß der moralischen Menschwerdung von Tamino und Pamina auf ihrem Weg durch die Prüfungsstationen, also die Verbindung von Liebe und Wissen, wird bereits mit dem Eingangsportal der Residenz aufgegriffen, das als bekrönende Giebelfiguren der Tempelfassade vor der Grottenöffnung ein Menschenpaar in idealischer Nacktheit zeigt.

In Analogie zur christlichen Lehre vom Sündenfall Adams und Evas formulieren die Figuren auf dem Mittelakroter als Symbolfiguren des Menschen in seinem natürlichen Zustand die thematische Einführung zum freimaurerischen Gedankengebäude. Sie sind in der Hierarchie der Bildebenen und der Entwicklungsgrade des Kulturmenschen noch der diesseitigen Sphäre der realen Stadt zugeordnet, in der gesellschaftliches Leben und Handel als funktionale Grundlagen der Kulturentwicklung stattfinden.<sup>235</sup>

Der Eintritt in die monumentale Grottenanlage ist gleichsam als Eintritt in das Reich der Königin der Nacht im Sinne einer Allegorie auf die negativen Kräfte der menschlichen Kultur und symbolischer Ort der Prüfung zu verstehen. Die Analogie der halbkuppligen Tonne zu Schinkels bekanntestem Bühnenbildentwurf zur "Zauberflöte" ist offenkundig und zeigt die theaterhafte Auffassung der Residenzarchitektur mit ihrem pädagogischen Anspruch. Ebenso wie der Bühnenbildentwurf zur "Sternenhalle im Palast der Königin der Nacht"<sup>236</sup> ( Abb. 108 ) formuliert das Bild der Grotte in der Eingangssituation der Residenz einen emotional-assoziativen Erfahrungsraum, der den symbolischen Aufstieg vom

<sup>235</sup> Starobinski analysiert die Zauberflöte nach ihren Figuren, die er zur Vergegenwärtigung der unterschiedlichen Stufen menschlicher Kulturentwicklung heranzieht: Papageno, als Symbol für den einfachen, unreflektierten Zustand des naturhaften Menschen, ist eine Figur, die Handel betreibt und damit dem Bereich der Ökonomie angehört. Er steht außerhalb der Gemeinschaft der Tempelbauer, ist also der Diesseitigkeit zuzuordnen, eine Position, die mit der Stadtdarstellung und dem Markt zu Füßen der Residenz in Verbindung gebracht werden kann. Vgl. **Starobinski 1981**, S.156f.

<sup>236</sup> 2.Dekoration der Bühnenbildentwürfe zur Oper "Die Zauberflöte", die Schinkel für die Premiere am 18.01.1816 im königlichen Opernhaus entworfen hatte. SM 22c.121, siehe **Schinkel 1982**, S.61ff., Abb.112. Grundlegend zu Schinkels Theaterdekorationen: **Harten 1974** sowie **Börsch-Supan**, Helmut: Die Bühnenbildentwürfe Karl Friedrich Schinkels. Berlin **1990**.

diesseitigen Dunkel der naturhaften Welt zum jenseitigen, transzendenten Licht der Wahrheit und Kultur einleitet.<sup>237</sup> Der Ort der Finsternis, die Macht des Negativen, ist gleichzeitig als Ausdruck der Gleichheit der Eintretenden zu begreifen, so wie der Prinz Tamino in der "Zauberflöte" durch seine Ohnmacht am Beginn der Oper seine Position und Kraft der Macht der Königin der Nacht unterstellen muß.

Architekturikonographisch greift Schinkel sowohl mit dem Bühnenbildentwurf als auch mit der Grotte der Residenz auf die Idealplanungen Boullées, beispielsweise zum Newton-Kenotaph und dem Tempel der Vernunft ( Abb. 85 ), zurück. Bereits bei Boullée verdichtete sich der produktive Antagonismus zwischen aktiver und kontemplativer Weltauffassung, zwischen Realität und Idealität im Bild des überkuppelten Raumes und stellte die Aufgabe der Architektur als Vermittlerin zwischen den beiden unterschiedlichen Sphären menschlicher Kultur in den Mittelpunkt. Diese architektonische Symbolik, die in ebenso starkem Maß die politischen Konzeptionen der "Heiligen Berge" der Revolution beeinflusste, wird in Schinkels Residenzentwurf noch einmal zum bildlichen Entrée reaktiviert.

Dieser theatralische und bühnenbildhafte Aspekt des Residenzportals kann aber nicht nur mit architektonischen Vorbildern in Verbindung gebracht werden, sondern stellt einen ebenso starken Bezug zur französischen Theaterdekoration der Republik dar. Als ein aussagekräftiges Beispiel, das zum erklärenden Vergleich herangezogen werden kann, sei auf einen Bühnenbildentwurf von Jean - Jacques Lequeue ( 1756 - 1825 ) aus dem Jahr 1794 / 95 hingewiesen. ( Abb. 109 ) Dieser Entwurf zeigt einen Gerichtssaal in Form einer rundbogig sich öffnenden Grotte als Schauplatz einer klassischen Tragödie. Die Grotte wird darin zum Ort der öffentlichen Gerichtbarkeit, einer wesentlichen Grundlage der republikanischen Verfassung, und verdeutlicht somit, daß die republikanische Ikonographie auch das Theater weitreichend beeinflusste.<sup>238</sup> Die Grotte wird analog zur freimaurerischen Symbolik zum Ort der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Die inhaltliche Verbindung zwischen Lequeues Bühnenbildentwurf und Schinkels Residenzportal zeigt sich auch im Skulpturenprogramm, das Weisheit und Gerechtigkeit darstellt.<sup>239</sup> Werner Hofmann erklärt die Wirkung des Utopisten Lequeue damit, daß seine Entwürfe die "Poesie des locus amoenus" durch die "subterrane Dimension" erweitern und damit die Bildsprache der Revolution mythologisieren:

---

<sup>237</sup> Das Symbol der Höhle findet sich in zahlreichen Darstellungen des Freimaurer-Kultes. Die "Suchenden" begeben sich in die Höhle und beginnen dort ihren Weg der Erleuchtung und ethischen Entwicklung. Vgl. **Freimaurer 1993**, Abb. S.147: Apotheose auf die Freimaurerei, 1766.

<sup>238</sup> Mit der Grottenanlage wird auf die antike Basilika als Gerichtsort angespielt. Eine vergleichbare Auffassung bestimmte auch Gillys Entwurf zu einer Basilika nach Philibert de l'Orme.

<sup>239</sup> Vgl. **Duboy, Philippe**: Lequeue. An architectural enigma. London **1986**, Abb.317: "For the tragedy of Virginia, daughter of Virginius and Plautia".



"Schluchten, Schächte, Gänge und Stollen sind lauter Variationen des Themas Höhle, Symbole chthonischer Dunkelheit und geheimnisvoller Wirkkräfte."<sup>240</sup> Diese dramatische Qualität in Lequeues Arbeiten macht sie gerade für die Rezeption in Theater- und Bühnenbildentwürfen und über deren Vermittlung für die Eingangssituation zur Residenz interessant.

Auch der bereits in die Untersuchung eingeführte freimaurerische Topos des Salomonischen Tempels findet in Schinkels Bühnenbildentwürfen zur Zauberflöte eine Adaption in der 10. Dekoration ( Abb. 110 ), die innerhalb eines Landschaftspanoramas Sarastros Burg zeigt, hinter der die Sonne als Symbol der Erkenntnis und mithin der Freiheit aufgeht.<sup>241</sup> Während in der kompositorischen Anlage und der perspektivischen Schrägsicht des Blattes noch die von Piranesi beeinflussten Rekonstruktionsversuche des Salomonischen Tempels der französischen Architekten des späten 18. Jahrhunderts zu erahnen sind - die Schinkel offenkundig zitiert, wenn man noch einmal das Blatt von de Wailly für den Vergleich heranzieht - , so ist die Auffassung in der Residenzansicht gewissermaßen architektonisch korrigiert worden. Nicht mehr der bildhafte Assoziationscharakter der Tempeldarstellungen des 18. Jahrhunderts und des Bühnenbildes bestimmen die Art der Darstellung, sondern eine objektivierende Auffassung des Motives, die ein reales architektonisches Konzept wiedergibt, das im Rahmen des Architektonischen Lehrbuchs gleichfalls einen Wirklichkeitsanspruch und eine pädagogische Zielmaxime formuliert.

Weitere Motive der Bühnendekorationen zur "Zauberflöte", wie das bereits erwähnte Bild der gegenläufigen Treppen, die aus dem Untergeschoß der Grotte hinauf zum Vorhof des Tempels führen<sup>242</sup> , kommen in der Konzeption des Residenzportales ebenfalls zum Tragen, so daß man davon ausgehen kann, daß neben der architektonischen Bezugnahme auf französische Vorbilder der Revolutionszeit der ideengeschichtliche Hintergrund der Freimaurerei eine entscheidende Rolle bei der Bildfindung für das Residenzportal gespielt hat.

### **Salomonischer Tempel - Herkulische Säulen**

Darauf lassen auch die bereits in die Analyse einbezogenen großen Bäume zur Linken und zur Rechten des Thronsaalportikus, und ihre architektonische Duplizierung in Form der beiden Kirchtürme schließen, die die Residenz in ihrer zentralen Disposition, ohne die Annexe des Theaters und des Tempels der Nationalheiligtümer, kompositorisch einrahmen.

---

<sup>240</sup> Hofmann 1995, S.151.

<sup>241</sup> 10. Dekoration zur Oper "Die Zauberflöte": Landschaft mit Aussicht auf Sarastros Burg, hinter welcher die Sonne steht". SM 22c.111. Vgl. Schinkel 1982, S.61-64, Abb.119.

<sup>242</sup> Ebd., S.62, Abb.120: 11. Dekoration: "Eingang zum Sonnentempel, mit den Höhlen des Wassers und des Feuers", SM 22c.119.

Diese Motive lassen sich unschwer mit den Säulen Jachin und Boas ( vgl. Abb. 107 ) gleichsetzen, die im freimaurerischen Bild vom Salomonischen Tempel die Grundpfeiler des Wissens und der Humanität darstellen und zentrale Ausdrucksträger des Gedankengebäudes sind.<sup>243</sup> Die kunsthistorische Forschung hat auf das komplexe allegorische System der Säulen des salomonischen Tempels in Zusammenhang mit barocken Architekturen hingewiesen, das auf einige zentrale Bedeutungsebenen konzentriert werden kann:

Die Säulen als allegorische Darstellungen der Tugenden der Constantia und Fortitudo stehen in direktem Kontext zur sagenhaften Weisheit des Königs Salomon als des Erbauers des "Templum pacis", fungieren also als Symbol des Friedens, der durch monarchische Stärke garantiert ist.

Ebenso wichtig für die Interpretation ist aber auch der Bezug zum Herkulesthema und damit quasi Ausdruck eines politischen Machtanspruchs auf Welt. In dieser Hinsicht verband sich gerade in der barocken Bildallegorie das Bild der beiden herkulischen Säulen mit dem Ausdruck absolutistischen Machtanspruches und beispielsweise dem Reichsgedanken des Hauses Habsburg. ( Abb. 111 )<sup>244</sup> So erscheint es naheliegend, vor dem Hintergrund nationalstaatlicher Einigungsbestrebungen die beiden Kirchtürme, als kompositorische Eckpfeiler der Residenzanlage, gleichsam als Symbol der herkulischen Säulen und damit für den auf preußischer Seite formulierten National- und Reichsgedanken der Zeit nach den Befreiungskriegen zu interpretieren.<sup>245</sup>

Dem gegenüber steht aber die Tatsache, daß sich gerade in der Zeit nach 1789 mit dem Herkules-Thema ebenso der politische Machtanspruch der Französischen Revolution ausdrückte. Die von David beispielsweise für die Pont neuf in Paris konzipierte Kolossalstatue eines Herkules der Revolution aus dem Jahr 1794 formulierte analog zur absolutistischen Interpretation den gleichen Machtanspruch für die Republik, indem Herkules hier gleichsam nicht das Volk beherrscht, sondern auf den Trümmern der Königsfiguren von Notre-Dame thront. Damit wird er zum Symbol der Überwindung von Despotie und Absolutismus und macht den grundlegenden Paradigmenwechsel klassischer Allegorien nach den Ereignissen der französischen Revolution deutlich, der entscheidend auch von der freimaurerischen Philosophie mitgeprägt wurde.<sup>246</sup>

Das Herkulesmotiv läßt sich im architektonischen Bereich ganz konkret in zwei nachrevolutionären kommunalen Großbauprojekten Boullées wiederfinden. Zum einen handelt es

<sup>243</sup> Vgl. **Freimaurer 1993**, S.98/99, Abb.5/1.

<sup>244</sup> Vgl. **Sedlmayer**, Hans: Allegorie und Architektur. In: **Warnke**, Martin (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft. Köln **1984**, S.157-174.

<sup>245</sup> Zu den zentralen politischen Zielsetzungen nach 1815 siehe **Faber 1981**, S.258-278.

<sup>246</sup> Vgl. **Harten 1994**, S.96/97. Zum Bildersturm der Revolution unter der Ägide Davids und der Zerstörung der Königsdenkmäler Ludwigs XV. und XVI. siehe **Brookner**, Anita: Jacques-Louis David. London **1980**, S.96ff.

sich dabei um den Entwurf zu einem "Cirque national"<sup>247</sup> ( Abb. 112 ), einem kolossalen Amphitheater für 300 000 Bürger, dem an zentraler Stelle zwei Monumentalsäulen vorgestellt sind.

Der für den Zusammenhang der Schinkelschen Residenz aufschlußreichere ist der Entwurf zu einem Nationalpalast aus dem Jahr 1792. ( Abb. 113 ) Auch ihm sind zwei kolossale Säulen vorgelagert, die den geschlossenen, hermetisch wirkenden Baukörper flankieren. Bezeichnenderweise öffnet sich die Fassade dieses Nationalpalastes nur in einer einzigen rundbogigen Öffnung zur Stadt und formuliert damit eine vergleichbare Situation, wie Schinkel sie mit seinem Residenzportal entwickelt hat. Der Eintritt in das Gebäude des Nationalpalastes entspricht ebenfalls dem Eintritt in eine "Höhle", also in einen architektonischen Kontext, der sich räumlich klar von der umgebenden Stadt abgrenzt. Den beiden Monumentalsäulen kommt auch in diesem Entwurf die Funktion symbolischer Argumentation zu, die vom Bürger eine Entscheidung für den politisch korrekten Weg verlangt.<sup>248</sup> Die "political correctness" der Hereintretenden wird aber auch durch konkrete Mittel der politischen Argumentation begleitet, wenn die Wände des Gebäudes mit dem Text der republikanischen Verfassung versehen sind. Bild und Schrift werden also zu gleichen Teilen von der politischen Argumentation besetzt und dem hereintretenden Citoyén entgegengestellt. Boullée betrachtete seinen Entwurf als Initialprojekt für einen künstlerischen Wettbewerb unter den französischen Künstlern, dessen Intention darin bestand, daß "(...) ihre Ideen sich bereichern mögen bei dem Versuch, diesem Entwurf gerecht zu werden, und damit sie nie die Werke der unsterblichen Republik Griechenlands aus den Augen verlieren."<sup>249</sup>

Architektursprache, Schrift und Herkulesymbolik gehen also in Boullées Entwurf eine ähnliche Synthese ein, wie sie Schinkel in seinem Residenzportal rezipiert. Für die Virulenz des Herkules - Themas in politischer Hinsicht und für Schinkels Aufnahme in die Planungen zur Idealresidenz spricht die zeitgenössische Aktualität für die Jahre nach 1830. In seinen Vorlesungen zur Ästhetik betonte Hegel die Bedeutung der Herkules - Figur für die Verwirklichung des Individuums und die Staatwerdung der menschlichen Gesellschaft: "So treten z.B. die griechischen Heroen in einem vorgesetzlichen Zeitalter auf oder werden selber Stifter von Staaten, so daß Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehen und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen. In dieser Weise ward schon Herkules von den Alten gepriesen und steht für sie als ein Ideal ursprünglicher heroischer Tugend da. Seine freie selbständige Tugend, in welcher er aus der

<sup>247</sup> Wyss 1987, S.111-116, Abb.28; neben verschiedenen politischen und moralischen Begründungen für seinen Kolosseumsentwurf auf der Place de l'étoile in Paris fügt Boullée prononciert einen zentralen hinzu: "Die Wiederherstellung der guten Sitten". Diese Intention erklärt auch die Verwendung des Motivs der herkulinischen Säulen als Metapher für eine individuelle Entscheidung.

<sup>248</sup> Vgl. Wyss 1987, S.103-105, Abb.25.

<sup>249</sup> Ebd., S.105; in der auf die Fassade aufgebrachten Schrift wird die eindeutige Parallele zu Schinkels Phantasie-Schriftfeldern im Portalbereich deutlich. (Vgl. Abb.13 und 31)

Partikularität seines Willens dem Unrecht steuert und gegen menschliche und natürliche Ungeheuer kämpft, ist nicht der allgemeine Zustand seiner Zeit, sondern gehört ihm ausschließlich und eigentümlich an. Und dabei ist er nicht eben ein moralischer Held, (...) sondern er erscheint als ein Bild dieser vollkommen selbständigen Kraft und Stärke des Rechten und Gerechten, für dessen Verwirklichung er sich unzähligen Mühseligkeiten und Arbeiten aus freier Wahl und eigener Willkür unterzogen hat."<sup>250</sup>

Hegels Deutung geht also mit der politischen Auffassung des Themas im revolutionären Frankreich konform, die damit die individuelle Tugend und politische Tatkraft für das Staatsganze herausstreicht.

Darüber hinaus stellt die Herkulesymbolik der beiden Residenzkirchtürme aber wiederum auch den Bezug zum Bild der Höhle in der Portalsituation her, denn ebenso wie die beiden Säulen des "Templum pacis" den Gegensatz von Tugend und Bösem bildhaft zum Ausdruck bringen - ein Konflikt, dessen produktiver Ausgleich nur von einem weisen Herrscher vollzogen werden kann - , so formuliert in der romantischen Vorstellung auch die Höhle oder das Bergwerk diese Situation eines "Herkules am Scheideweg":

"(...) so finden wir, daß das Bergwerk in der Regel als Schauplatz einer schicksalhaften Prüfung benutzt wird, in der ein Individuum leibhaftig oder metaphorisch mit den Kräften des Guten und des Bösen in seiner eigenen Seele kämpft."<sup>251</sup>

Die Analogien zwischen den Initiationsriten des Freimaurerkultes und ihrer Allegorie der Säulen Jachin und Boas mit dem Bild der herkulinischen Säulen und dem des "Gangs in den Berg" ( vgl. Abb. 107 ) , der den jungen Heinrich von Ofterdingen in Novalis' Roman zu einem Erwachsenen macht, sind offensichtlich und zeigen die enge Verwandtschaft der symbolischen Bezugnahme, die sich argumentativ sowohl an die heraufsteigenden städtischen Rezipienten der Residenz als auch an den Fürsten wendet.<sup>252</sup>

Die kompositorische Kombination der Kirchtürme mit dem dominanten Höhlenmotiv macht die inhaltliche Bedeutungsebene eindeutig und läßt die Rezeption des Boulléeschen Nationalpalastgebäudes naheliegend erscheinen.

Verbindet Schinkel in dieser Weise also nun freimaurerische und romantische Symbolik mit zentralen Topoi der Architekturgeschichte, so entsteht daraus ein komplexes System allegorischer Anspielungen sowohl politischen als auch geistesgeschichtlichen Ursprungs, die in der Anlage des Portales miteinander verknüpft erscheinen und damit die Residenz

---

<sup>250</sup> Hegel 1970. Ästhetik I, S.244.

<sup>251</sup> Ziolkowski 1994, S.55.

<sup>252</sup> Die absolutistische Wertigkeit des Herkules-Themas im Kontext der Schloßarchitektur des späten 18. Jahrhunderts zeigt sich beispielsweise in der Gegenüberstellung zur Apollon-Thematik, die den Herrscher als Förderer der Künste und Beschützer der Musen ausweisen sollte. So nehmen z.B. noch die Umgestaltungspläne Charles de Waillys für Schloß Weißenstein (Wilhelmshöhe) in Kassel aus dem Jahr 1785 Bezug auf die Herkulesfigur des Bergparks, die als Ausdruck absolutistischer Macht nicht mehr unkommentiert bleiben darf, sondern durch das Thema des Parnaß quasi entkräftet werden sollte. Vgl. Dittscheid 1980, S.48f.

eines Fürsten und besonders ihren Eingang zu einem zentralen Träger von Bildaussagen machen.

Gerade die Verquickung verschiedener Bedeutungsebenen und die Uneindeutigkeit der gewählten Symbolik, die sich besonders anhand des Herkules - Themas verifizieren läßt, versperren sich dem klassischen Zugriff der Forschung und der simplifizierenden Interpretation im Sinne konventioneller Schloßarchitekturen.

Jutta Held hat bereits für die Zeit des späten Ancien Régime auf die komplexe Neuinterpretation allegorischer Bildmotive hingewiesen, in der sich die gesellschaftlichen Veränderungen des ausgehenden absolutistischen Zeitalters widerspiegeln.<sup>253</sup>

Gerade die Konfrontation höfischer und bürgerlicher Interessen in der Zeit des politischen Umbruchs des ausgehenden 18. Jahrhunderts und die Formierung neuer gesellschaftlicher Schwerpunkte bildeten die Grundlage einer umfassenden kunsttheoretischen Diskussion, in der traditionelle Interpretationszusammenhänge aufgebrochen und der herkömmlichen Bildsymbolik neue Bedeutungen in gesellschaftlicher Hinsicht zugesprochen wurden. In der Folge entstand daraus ein allegorisches System, das eben nicht mehr auf der Eindeutigkeit des konventionellen Bildrepertoires aufbaute, sondern gerade durch die Brüche in der Tradition auf die gesellschaftlichen Umstrukturierungen verwies.

Bezieht man diese Erkenntnis auf die Zeit des Vormärz in Deutschland, also eine Epoche, die durch die erneute Konfrontation zwischen monarchischen und bürgerlichen Interessen insbesondere in Preußen bestimmt war, so kommt der Verwendung komplexer allegorischer Bezüge Schinkels in der Residenz, gerade vor dem Hintergrund der sich formierenden Unterschicht als vierter gesellschaftlicher Klasse und dem daraus resultierenden Legitimierungsdruck auf die liberalen Reformer, eine zentrale Bedeutung zu, die weit über die Bauaufgabe eines Schlosses hinausverweist und sich am deutlichsten in der Bildsymbolik des Eingangsportals ablesen läßt.

Der retrospektive Blick Schinkels auf die Architektursituation der Jahrhundertwende und die Vermischung politischer Architekturen mit klassischer kunstgeschichtlicher Symbolik und Gedanken des Freimaurertums werfen die Frage nach ihrer Einbindung in den zeitgeschichtlichen Kontext und nach der Aussagekraft der historischen Zitate auf.

Dabei wird sich auch im folgenden zeigen, daß die Komposition zwar den Interessen des Auftraggebers Friedrich Wilhelm IV. entspricht, die bildhaften Qualitäten aber von der bürgerlich - liberalen Auffassung des Architekten bestimmt werden.

---

<sup>253</sup> **Held**, Jutta: Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime. Köln/Wien 1990;

## 6. Bergwerk und Tunnel

Artikulierte sich mit Schinkels Bezugnahme auf Bauwerke der französischen Revolution und der deutschen Architektur der Jahrhundertwende zwar grundsätzlich die spätaufklärerische Grundtendenz in der Residenzkonzeption, so muß das Bild der Höhle im Berg auch vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der wirtschaftlichen Situation in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts in Hinblick auf seinen utopischen Charakter näher untersucht werden. In der literarischen Produktion der Romantik galt das Symbol der Höhle als Bild des Todes und der Vergänglichkeit. Mit dem Eintritt in unterirdische Räume setzte sich das Individuum mit der Endlichkeit seines eigenen Lebens auseinander und ergründete damit gleichsam die Tiefen seines seelischen Bewußtseins.<sup>254</sup> Paradigmatisch für diesen Bedeutungszusammenhang ist Novalis' Roman "Heinrich von Ofterdingen".<sup>255</sup>

Mit dem Bild der Höhle erschloß sich ein thematischer Kontext, der vor dem Hintergrund der Situation des Bürgertums in der Zeit der Spätaufklärung und des beginnenden 19. Jahrhunderts zu verstehen ist. Der Antagonismus zwischen zunehmendem gesellschaftlich - ökonomischem Einfluß und verwehrter Teilnahme an der politischen Realität führte zur Entwicklung eines weltfremden intellektuell - wissenschaftlichen Weltbildes, das als bewußter Gegenentwurf zur gesellschaftspolitischen Realität der bürgerlichen Klasse galt. Dem Zustand der Entfremdung von der realen Welt entsprach die Flucht in die Totalität eines idealistischen Geistessystems, dessen wichtigste Grundlagen Kultur und Kunst als Ausdruck bürgerlichen Anspruchs und Selbstverwirklichung wurden. Die Überspanntheit dieses kulturellen Gegenentwurfs stellte eine grundlegende Kritik an der politischen Realität dar, zu der die bewußte Opposition gesucht wurde.<sup>256</sup> Die Höhle des Eremiten, als zentrale Metapher dieser gesellschaftlichen Haltung, erklärte demgemäß geradezu den Rückzug aus aller Diesseitigkeit und die Flucht in eine idealisierte Geisteswelt, deren wesentliche Fundamente retrospektiver Natur waren und moralische Signifikanz beanspruchten.

Die gesellschaftspolitische Entwicklung in Europa nach 1830 ließ das Phänomen eines bürgerlichen Rückzugs in die biedermeierliche Idylle der Privatheit aber zunächst zugunsten eines neuen Hoffnungsschubs auf gesellschaftliche Teilnahme in den Hintergrund treten, als sich mit der Einführung des Bürgerkönigtums in Frankreich eine bürgerlich geprägte Gesellschaft konstituierte und sich ein dementsprechendes Wirtschaftssystem zu entwickeln begann.

---

<sup>254</sup> Grundlegend dazu **Ziolkowski 1994** S.29ff.

<sup>255</sup> **Novalis** (d.i.: Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg): Heinrich von Ofterdingen. Roman. (Novalis. Briefe und Werke, Bd.2) Berlin 1943.

<sup>256</sup> Vgl. **Greiffenhagen**, Martin: Zwei Seelen in der Brust. Zur politischen Kultur Preußens zwischen 1789 und 1848. In: **Berlin zwischen 1789 und 1848. 1981**, S.7ff.

Wurde Louis - Philippe als Identifikationsfigur des konstitutionellen Bürgerstaates in Deutschland zwar von höfischer Seite verachtet, weil er eine grundsätzliche Gefährdung des restaurativen Staates darstellte, so galt er in der öffentlichen Diskussion in Frankreich zunächst als ausgleichender Vermittler zwischen Radikalismus und Reaktion und bediente insbesondere großbürgerliche Erwartungen.<sup>257</sup> Die gesamtgesellschaftlich positive Einschätzung wandelte sich aber bereits in den ersten Jahren seiner Regierung und machte ihn zum Zielpunkt der öffentlichen Kritik, insbesondere von Seiten der Anhänger der Bourbonnen und der demokratischen Opposition, die in seiner Person den Verrat an den Idealen der Revolution von 1789 personifiziert sah. Eine weitreichende kritische Publizistik attackierte den "König Birne" und löste damit eine Welle staatlicher Zensur aus.<sup>258</sup>

Nichtsdestoweniger etablierte sich mit dem Bürgerkönigtum Louis - Philippes eine wirtschaftliche Atmosphäre, in der gerade das finanzstarke Bürgertum eine entscheidende gesellschaftliche Position einnahm, die auch für die bürgerlich - liberale Opposition in Preußen Maßstäbe setzte, denn gerade auf wirtschaftlichem Gebiet sah diese ihre größten Chancen auf Veränderung.

Wesentliche Auswirkungen der Amtszeit Louis - Philippes waren die Förderung des wirtschaftlichen Fortschritts und die Forcierung der Industrialisierung, die die Grundlagen des beginnenden bürgerlich - kapitalistischen Wirtschaftssystems darstellten.

Preußen, das zu Anfang des Jahrhunderts besonders im Vergleich zu England und Frankreich noch als wirtschaftliches Entwicklungsland anzusehen war, schaffte erst im Laufe der 30er Jahre den Anschluß an die internationalen technologischen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Standards in Europa und wurde im Verlauf des folgenden Jahrzehnts zu einer nahezu gleichbedeutenden Wirtschaftsmacht, die sich ebenso an England wie an Frankreich orientierte.

Begünstigend auf diese Entwicklung nach der Zeit der wirtschaftlichen Depression der napoleonischen Besatzung und der Freiheitskriege wirkten sich ein hoch effizienter, rationalisierter Verwaltungsapparat und die zunehmende wissenschaftliche Grundlagenarbeit aus.

Der preußische Staat, der die wirtschaftliche Entwicklung zwar nicht entschieden forcierte, aber dennoch durch den allmählichen Ausbau der Verkehrswege und eine Liberalisierung der Gesetze dazu beitrug, befand sich zum einen zwar in Konkurrenz zu England, der zentralen Wirtschaftsmacht in Europa, bezog aber auf der anderen Seite gerade von dort das technische Know - how.<sup>259</sup> Vorschub leistete ebenso die moderne Struktur der preußischen

---

<sup>257</sup> Vgl. **Nipperdey 1983**, S.366ff.

<sup>258</sup> Siehe **Koch**, Ursula E./**Savage**, Pierre-Paul: *Le charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik 1832-1882*. Köln **1984**, S.45ff.

<sup>259</sup> Schinkels und Beuths Englandreise 1826 steht exemplarisch für das preußische Interesse an der wirtschaftlichen Entwicklung und der modernen Technologie und wurde dementsprechend vom König mitfinanziert. Siehe **Schinkel 1986**, S.7-46.

Rheinprovinzen, die noch von der progressiven napoleonischen Wirtschaftspolitik geprägt waren. Nicht der preußische König und seine Initiativen wurden zur Triebfeder der ökonomischen Prosperität, sondern ein Kreis führender liberaler Beamter um Peter Beuth und Friedrich List, um nur zwei der zentralsten Persönlichkeiten in diesem Zusammenhang zu erwähnen.<sup>260</sup> Friedrich Wilhelm reagierte lediglich auf die in bürgerlichen Kreisen diskutierten Ideen und blieb eher abwartend - zögerlich, nicht ohne sich jedoch schnell das innovative Potential zu eigen zu machen.

Der ungeheure technologische Schub in Preußen zu Anfang der 30er Jahre wurde entscheidend gestärkt durch den Zollverein von 1834, das lange diskutierte und vorbereitete zentrale Projekt der wirtschaftlichen Entwicklungspolitik, das auf die Vernetzung der Märkte und die Schaffung einer Freihandelszone zielte.<sup>261</sup>

Für die Frage nach den symbolischen Implikationen des Residenzportals und seiner Berghöhle in Hinblick auf die wirtschaftliche Lage in Preußen ist besonders die Entwicklung des Berg - und Hüttenwesens interessant.

Einen der am stärksten begünstigenden Faktoren für die industrielle Entwicklung in Preußen stellten die Rohstoffressourcen an Kohle und Erz, besonders in den seit 1815 gewonnenen Westprovinzen und in den schlesischen Bergbaugebieten, dar.

Die besondere Bedeutung dieses Produktionsbereiches in der Gesellschaft des beginnenden 19. Jahrhunderts drückte sich in erster Linie im Ausbau des universitären Studiums an den Bergakademien aus, zu deren Studenten neben namhaften Persönlichkeiten aus den Verwaltungen besonders zahlreiche Schriftsteller und Wissenschaftler der Romantik gehörten. Neben Goethe, der als Beamter in Sachsen-Weimar mit dem Ausbau und der Verwaltung der Silberminen in Ilmenau betraut war<sup>262</sup>, hatten Novalis, Brentano, Eichendorff, Körner, Alexander von Humboldt und Freiherr vom Stein, um nur einige in dieser Reihe zu nennen, Bergbau studiert und waren als Ingenieure und Beamte in der Verwaltung der Montanindustrie tätig.

Aus deren ökonomischem Abhängigkeitsverhältnis vom Bergbau - oftmals zum reinen Broterwerb - erklärt sich letztlich die häufige literarische Bearbeitung der Thematik und die

---

<sup>260</sup> Der bürgerliche Vorwurf gegen das fehlende staatliche Engagement bezüglich der Gründung von Gesellschaften zum Eisenbahnbau wird sogar öffentlich in der Publizistik verbreitet, so in einem Artikel der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 19.1.1833. Vgl. dazu **Pöls**, Werner (Hg.): Deutsche Sozialgeschichte 1815-1870. Dokumente und Skizzen. München **1979**, S.362f.

<sup>261</sup> Zur Industrialisierung vgl. zusammenfassend **Nipperdey 1983**, S.178ff. und **Treue**, Wilhelm: Gesellschaft, Wirtschaft und Technik Deutschlands im 19. Jahrhundert. München **1975**.

<sup>262</sup> Zu Goethes Bedeutung für den Bergbau und seinen geologischen Forschungen siehe **Meissner**, Christine und Markus: "In der Freiheit der Berge". Auf Goethes Spuren im Harz. Weimar **1989**.



Popularität der mit einem komplexen assoziativen Bedeutungszusammenhang belegten Symbole der Höhle und des Bergwerks.<sup>263</sup>

Auf die literarischen Interpretationen der Höhle und des Bergwerks als Bilder der Seele, der Geschichte, der Erotik und des psychischen Erlebens kann in diesem Kontext nicht näher eingegangen werden, so daß vor dem Hintergrund der industriellen Entwicklung in den 30er Jahren des Jahrhunderts in Preußen die Bergwerkshöhle vornehmlich als Symbol des Fortschritts von Interesse ist.

Der kontextuelle Zusammenhang mit dem Thema des technischen Fortschritts erschließt sich wiederum durch die Kombination des gewichtigen Motives in der Portalanlage der Schinkelschen Residenz mit dem Erscheinungsbild der Stadt in zweifachem Sinn.

Wird die Residenzanlage als Stadtplanungskonzeption begriffen, so formuliert das Motiv der Berghöhle die Nahtstelle zwischen der "gewachsenen" Stadt, die unterhalb der Residenz angesiedelt ist, und dem Architekturzusammenhang auf dem Residenzplateau als Planstufe zu einer Stadterweiterung.

Auf den moderne Stadtplanungs - und Verkehrskonzeptionen reflektierenden Charakter der Residenzstruktur wird das folgende Kapitel zu sprechen kommen, so daß das Motiv des Höhleneingangs auch in dieser Hinsicht zu befragen ist.

Bergwerk und Stadt sind zwei in engem Kontext stehende Bedeutungszusammenhänge. Das Berg - und Hüttenwesen legte mit der Eisen - und Stahlproduktion die technologischen Fundamente der modernen Verkehrs- und Wirtschaftsentwicklung und des Wachstums der Städte. Der Bergbau und die effiziente industrielle Verarbeitung der Rohstoffe in neuen Technologien, wie Puddel - und Eisenwalzverfahren, waren maßgebliche Voraussetzungen für den Aufbau der preußischen Schwerindustrie und des Eisenbahnverkehrs und damit bürgerlicher Wirtschaftsunternehmungen und Kapitalentwicklung.<sup>264</sup> Als Reflex der technologischen Innovationen in England, das diesbezüglich besonders von liberalen Wirtschaftstheoretikern wie Beuth und List bereist wurde, entwickelten sich zu Anfang der 30er Jahre die ersten Interessengemeinschaften für Industrie Gründungen in Berlin, die im Verlauf der 40er Jahre die großen Aktiengesellschaften und Industrieimperien, wie beispielsweise Borsig und Schwartzkopff, hervorbrachten oder zur Gründung der zunächst privaten Eisenbahngesellschaften führten.

---

<sup>263</sup> Grundlegend zum romantischen Bild des Bergwerkes in der Literatur des 19. Jahrhunderts und seiner Rezeption in der Psychologie (Freud, Jung), bis hin zur Literatur der Gegenwart(Grass) siehe **Ziolkowski 1994**, S.29-81.

<sup>264</sup> Während des Zeitraums zwischen 1830 und 1840 findet die moderne Technologie erstmals Eingang in die Berliner Malerei, so z.B. mit Blechens Gemälden "Schlucht bei Amalfi"(1831) und "Eisenwalzwerk in Eberswalde"(1834), beide SMPK Nationalgalerie Berlin. Dies bedeutet im Falle Blechens, laut Eberle, das Aufbrechen der Natur in ihrer geschichtlichen Determination zum autonomen Bildmotiv des beginnenden Realismus. Siehe **Eberle**, Matthias: Karl Blechen oder der Verlust der Geschichte. In: **Berlin zwischen 1789 und 1848. 1981**, S.93-104.

Schwermetallindustrie und Eisenbahnbau gingen eine enge ökonomische Verbindung ein, die den Beginn der kapitalistischen Wirtschaft in Preußen markiert.

Theoretiker wie Friedrich List hoben die verbindende Funktion der Eisenbahn zwischen Stadt und Land hervor und betonten ausdrücklich die positiven sozialen Auswirkungen, die ein freier Güterverkehr zwischen der agrarischen Peripherie und der Stadt als Ort des wirtschaftlichen Fortschritts und der Industrialisierung zur Folge hätte. Soziale und wirtschaftliche Motive gingen eng zusammen und kulminierten in der Vorstellung von einer uneingeschränkten bürgerlichen Kapitalwirtschaft, die auch zu einer Befriedung gesellschaftlicher Unruhen dienen würde.<sup>265</sup>

Das Bild der Stadt formuliert den gesellschaftlichen Ort politischen und technologischen Fortschritts und wird vor diesem Hintergrund der grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungsprozesse nach 1830 neu entdeckt und beobachtet. Politische Veranstaltungen finden zunehmenden Eingang in die Darstellung des Lebensraumes Stadt, besonders in der französischen Malerei, während die Berliner Maler zunächst die bürgerlichen Lebensräume der Stadt entdecken und damit erste Gegenbilder zu Franz Krügers repräsentativ - absolutistischen Paradedarstellungen im Auftrag des Hofes schaffen.<sup>266</sup>

Was Schinkel in seiner Residenzansicht und der Portalanlage sinnbildhaft reflektiert, ist ebenso dieser Dialog zwischen der Montanindustrie und dem Lebensraum Stadt, die eng zusammengeführt werden. Der Blick auf die vor der Residenz liegende Stadt ist der Blick in die historische Vergangenheit, in einen mittelalterlich anmutenden Stadtorganismus, der durch gotische Dome, Giebelfassaden und die romantisierende Italiensehnsucht kronprinzlicher Idealvorstellungen geprägt wird. ( Abb. 2 ) Das markttreibende Volk auf den Straßen der Stadt ist als Ausdruck einer ständisch organisierten Gesellschaft aufzufassen und gehört bezüglich der sich neu entwickelnden ökonomischen Strukturen bereits dem Bereich historischer Vergangenheit an.

Schon Goethe hatte im Rahmen seiner Aktivitäten für den weimarischen Bergbau dieses Spannungsverhältnis zwischen den alten Städten und den modernen Bergbauquartieren wahrgenommen und zum Ausdruck gebracht, als er während seiner ersten Harzreise im Jahr 1777 die Städte Goslar und Clausthal bildhaft miteinander verglich. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 7. Dezember 1777 findet sich folgender Eintrag:

"Seltsame Empfindung, aus der Reichsstadt ( Goslar, d.V. ), die in und mit ihren Privilegien vermodert, hier herauf zu kommen, wo von unterird'schem Segen die Bergstädte fröhlich nachwachsen."<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Pöls 1979, S.364-367.

<sup>266</sup> Vgl. Lammel, Gisold: Preussens Künstlerrepublik von Bleichen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin 1995, S.19-22; Lammel weist auf die einsetzende Technikbegeisterung der Berliner Malerei nach 1820, insbesondere aber ab den 30er Jahren hin.

<sup>267</sup> Zit. nach Meissner 1989, S.9.

Daß die prosperierenden Berbaustädte des Harzes im Kontrast zu den untergehenden alten Reichsstädten aber nicht nur als Symbol für den technologischen Fortschritt gesehen wurden, sondern sich auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft mit ihnen verband, der Bergbau also nicht nur als wirtschaftlicher Faktor betrachtet wurde, sondern sich die Begeisterung der Intellektuellen für die Bergbaugebiete auch mit gesellschaftspolitischer Hoffnung für die Zukunft verband, verdeutlicht ein bekanntes Bonmot, das Goethe während seiner dritten Harzreise 1784 emphatisch äußerte:

"Von den Fesseln des Hofes entbunden in der Freiheit der Berge."<sup>268</sup>

Die Grenze zu einer solcherart idealen Zukunft formuliert in Schinkels Residenzentwurf das Bild des Bergwerksstollens in der Substruktion, der in bewußt harten Kontrast zu den Strukturen der Altstadt gesetzt ist und deren Konfrontation sucht.

Hatte sich mit dem Bezug zu den künstlichen Bergen der französischen Republik bereits ein politischer Kontext nachweisen lassen, so drückt sich mit der Schaffung einer talüber spannenden Viaduktarchitektur auch ein technizistischer Aspekt in der Auffassung der Residenzansicht und der Portalanlage aus.

Die Nivellierung unzureichender geographischer Gegebenheiten wird im Laufe der Industrialisierung und des Ausbaus des Verkehrswegenetzes seit Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Bereich architektonischer Arbeit, der den Wandel vom klassischen Architekten zum Ingenieur im modernen Sinn zu verdeutlichen vermag. Ehrgeizige Projekte, wie z.B. die Untertunnelung des Ärmelkanals zwischen England und Frankreich, werden von privaten Planergemeinschaften bereits seit 1802 in Angriff genommen und stellen einen wesentlichen Bestandteil der Fortschrittsgläubigkeit des Bürgertums dar:

"Keine der gegenwärtig noch virulenten Ideen von weltverbesserndem Anspruchsniveau ist tiefer in der Fortschrittsideologie des 19. Jahrhunderts verwurzelt, als die der Korrektur irdischer Oberflächenmängel durch Untertunnelung derselben. (...) Der Wille zum Tunnel, zur anthropozentrischen Transformation des Globus, richtet sich auf die Korrektur konzeptioneller Schlampereien aus jenen zurückliegenden Tagen der längerfristigen Verteilung von Land und Meer, auf die gravierendsten Mängel im irdischen Oberflächendesign, die den Bedürfnissen der modernen Zeiten entgegenstehen (...)"<sup>269</sup> Harald Kimpel beschreibt damit den radikalen Eingriff in die Natur, der sich mit der beginnenden Industrialisierung abzuzeichnen begann und zur bis heute andauernden Naturzerstörung bei der Ausbildung eines länderübergreifenden Kapital- und Warenmarkts führte. Hatte bereits mit den ausgreifenden barocken Struktursystemen der menschliche Zugriff auf Landschaft in größerem Umfang begonnen, so führte die Industrialisierung zu einer völligen Veränderung

<sup>268</sup> Goethe in einem Brief an Charlotte von Stein und Herder aus Elbingerode, zit. nach **Meissner 1989**, S.24.

<sup>269</sup> **Kimpel**, Harald: Der Tunnel als Wille und Vorstellung: Besichtigungen imaginärer Baustellen. In: **Tunnel. Orte des Durchbruchs**. Mit Beiträgen von E. Altwasser, O. Donner, B. Fuhs u.a. Marburg **1992**, S.54ff.

natürlicher und landschaftlicher Zusammenhänge und demzufolge auch des künstlerischen Blicks auf Landschaft.

Diese landschaftsprägenden Veränderungen hatte bereits Schinkel in England wahrgenommen und die jungen Industriestädte einer kritischen Beobachtung unterzogen.<sup>270</sup> Bezeichnenderweise nimmt er, offenbar durch Beuths Technikbegeisterung beeinflusst, aber kaum Kenntnis von den sozialen Mißständen in der Umgebung der entstehenden Industriequartiere, sondern betrachtet die neuartigen Zweckbauten ausschließlich vom Standpunkt des Architekten aus. Fortschritt wird zum Ansatzpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung, nicht der sozialpolitischen, eine Tendenz, die sich so auch auf die Auffassung des Residenzkomplexes übertragen läßt, wenn verschiedene Motive neuer Technologien zusammengeführt werden.

Die landschaftsverändernden Auswirkungen der Industrie ( Abb. 114 und 115 ) reichen ihm zum Bild des Malerischen und Exotischen und stehen seinem Ingenieurblick auf Brücken und Viadukte gegenüber, deren zeichnerische Darstellungen er als vorbildliche Anregung 1828 im Mitteilungsorgan des Gewerbevereins herauszugeben plante.<sup>271</sup>

Der nicht nur landschaftsverändernde, sondern auch landschaftsbeherrschende Aspekt der neuen Industriebetriebe in England als symbolischer Architekturen des bürgerlich-technischen Fortschritts, den er in einigen Skizzen festgehalten hat, spiegelt sich in der viaduktartigen Horizontlinie der Residenz und in ihrer Verbindung mit dem Tunnelmotiv wider.<sup>272</sup> ( vgl. Abb. 1 ) Die Kombination von Brücken - und Tunnelarchitektur bildet den formalen Riegel zwischen Bildvorder - und Hintergrund und muß, laut Börsch - Supan, im Sinne der Romantik ebenfalls als symbolische "Demarkationslinie" zwischen Realität und Idealität aufgefaßt werden.<sup>273</sup>

Betrachtet man nun die Wandgliederung der Substruktionen mit ihrer strukturierenden Arkadenreihe, den Eindruck einer Reihung von Strebepfeilern und den zentralen Bogen der Grottenanlage, so lassen sich erstaunliche Parallelen zu technischen Architekturen herstellen, wie beispielsweise der Eisenbrücke im englischen Coalbrookdale ( Abb. 116 ), einer

---

<sup>270</sup> Schinkel 1986, S.16-19.

<sup>271</sup> Ebd., S.19.

<sup>272</sup> Schinkels Skizzen und Reiseeindrücke reflektieren den beginnenden Einbruch der Industrie in die klassische Landschaftsauffassung der Romantik, der besonders durch die graphischen Darstellungen in der Publizistik im Verlauf des 19. Jahrhunderts von England aus auf Deutschland wirkte und eine sich wandelnde ästhetische Rezeption von Landschaft zur Folge hatte. Vgl. zur Entwicklung der Landschaftsmalerei bis C.D.Friedrich Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft. Gießen 1984. Zu den Veränderungen infolge der Industrialisierung siehe Sieferle, Rolf Peter: Entstehung und Zerstörung der Landschaft. In: Smuda, Manfred (Hg.): Landschaft. Frankfurt 1986, S.238-265.

<sup>273</sup> Zum Thema der Brücke als symbolischem und bildstrukturierendem Motiv in der romantischen Malerei, insbesondere bei Schinkel und C.D.Friedrich, siehe Börsch-Supan, Helmut: Brückendarstellungen deutscher Romantiker. In: Daidalos, 57, 1995, S.64-73.

für die deutsche Rezeption neuer Eisentechnologie paradigmatischen "Ikone" des Fortschritts.<sup>274</sup>

Diese Brücke, die beispielsweise in den Wörlitzer Gartenanlagen den "dernier crie" der Technik darstellte, verbindet in ebensolcher Weise das klassische Substruktionssystem von Strebepfeilern und rundbogigen Zwischenöffnungen mit einem weitgespannten Eisenbogen im Mittelpunkt. Straßenviadukte in Edinburgh ( Abb. 117 ), die mit neuen horizontalen Linienführungen in das klassische Erscheinungsbild der historischen Altstadt eingriffen, zeigen vergleichbare Gestaltungen und sind ebenso von Schinkel während seiner Reise in Skizzen festgehalten worden.<sup>275</sup>

Mit der weitgespannten Architekturlinie der Residenz, die sich zwischen zwei Berghängen ausbreitet, formiert sich so in Schinkels Ansicht ein neuer künstlicher Landschaftshorizont, der in Analogie zur einsetzenden Landschaftsveränderung des zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Ausbaus der Verkehrswege und insbesondere der Schaffung eines Eisenbahnnetzes zu sehen ist, das 1835 in England bereits erheblich fortgeschritten war.

Die ingenieurmäßig geplante Luftlinie wird zur "Metapher der Anti - Natur"<sup>276</sup> und zum neuen Horizont des technischen Fortschritts, den gerade die bürgerliche Gesellschaft für sich reklamierte.

Wie Stephan Oettermann in seiner Untersuchung zu Geschichte und Bedeutung der Panoramen nachgewiesen hat, verbinden sich mit dem Horizont zahlreiche Konnotationen der bürgerlichen Wahrnehmung und lassen ihn zu einem wichtigen utopischen Symbol der romantischen Kunst werden:

"Am Horizont, und scheinbar nur an ihm, siedelt für den Bürger die Hoffnung. Wohin und wie weit man auch schaut, herrschen Mühe des Alltags, Verdruß und politische Verfolgung: Der Horizont ist die Scheidelinie, die das tatsächlich Schlechte vom möglichen Guten trennt."<sup>277</sup>

Greift Schinkel mit seiner Darstellung der Residenzansicht also auf einen gängigen Topos der Romantik zurück und bringt ihn in einen Zusammenhang mit gewachsener Altstadt auf der einen Seite und geplanter moderner Stadt auf der anderen, gleichsam mit Vergangenheit unten und Zukunft oben, so erklärt das die panoramatische Bildauffassung und die Schaffung eines Horizonts, der sowohl künstlich als auch technisch ist.

---

<sup>274</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von **Kunst**, Hans-Joachim: Landschaftsgartenvorstellungen in Wörlitz, Gliencke und in Adalbert Stifters "Nachsommer". In: Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19. Jahrhundert. Greifswald 1992, S.22-36; Kunst bezeichnet Wörlitz dort nicht nur als erste deutsche Museumslandschaft, sondern gleichsam als Vorentwurf eines modernen Industriestaates, der die Ergebnisse der technischen Entwicklung, ebenso wie die der Kunst der Zeit wie Pflanzen eines Gartens darstellt. Die Rezeption der Brücke von Coalbrookdale formulierte im evolutiven Brückenprogramm von Wörlitz den aktuellsten zeitgenössischen Stand der Ingenieurtechnik.

<sup>275</sup> Siehe "Blick auf Edinburgh vom Nelson-Monument"(1826), in: **Schinkel 1986**, S.216/217, Abb. 167.

<sup>276</sup> **Kimpel 1992**, S.54.

<sup>277</sup> **Oettermann**, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt 1980, S.15.

Nicht zuletzt mit diesem nivellierenden Horizont in der Darstellung der Residenzanlage und seinem Spannungsbogen zwischen den "herkulischen" Kirchtürmen zeigt sich aber auch noch einmal, wie weit die französischen Vorbilder der nachrevolutionären Zeit greifen: Der Eintritt in die Residenz unterhalb der Horizontlinie erinnert deutlich an die Situation des Pariser Marsfeldes, wie es von David für die revolutionären Festumzüge geplant wurde. Ist dieser Bezug zum revolutionären Frankreich durch die Übernahme einzelner Architekturmotive bereits ersichtlich geworden, so kann gerade auch der technisch-künstliche Horizont der Residenzansicht als Zitat des politisch - zeremoniellen Programms des Marsfeldes begriffen werden:

Die Festzüge der Revolutionsfeiern führten an mehreren innerstädtischen Stationen vorbei. Sie begannen an der Bastille, führten weiter über die Carréfour Poissonnière, die Place de la Révolution und Invalides zum Champ de Mars als Zielpunkt.

Dort angekommen traten die Teilnehmer der bürgerlichen Revolutionsumzüge durch den dreifachen Triumphbogen und unterquerten den sog. "Niveau National", eine gespannte Nivellierlinie, die die Gleichheit der Massen symbolisch darstellen sollte. Dieser "Niveau" stellt wiederum ein traditionelles freimaurerisches Gleichheitssymbol dar, das in die politische Ikonographie Davids Eingang gefunden hat und auch für die Interpretation von Schinkels Residenzkonzeption mitherrangezogen werden muß.<sup>278</sup> Der Horizontcharakter des Residenzpanoramas scheint also zum einen durch die Ingenieurbaukunst beeinflusst, während durch das Bild eines idealisierten Prozessionsweges wiederum der Bezug zum nachrevolutionären Frankreich und damit verbunden zur Freimaurersymbolik erkennbar wird.

Herausgerückt und isoliert aus diesem, die Anlage dominierenden horizontalen Gefüge ist nur der Tempel der Nationalheiligtümer, der, wie bereits erwähnt, eine inhaltliche Sonderstellung im Planganzen darstellt und bewußt aus der Achsensystematik des Grundrisses herausgerückt ist.

Gleichbedeutend neben die technische Architektur der Brücke und der Verkehrsstrasse tritt das Symbol des Bergwerkstollens, in dem sich auch der Gedanke des Tunnels widerspiegelt.

Peter Pläßmeyer hat in einem Beitrag zum Motiv des Tunnels in der bildenden Kunst darauf hingewiesen, daß der Tunnel in der Frühzeit der Industriedarstellungen als Pont de Vue in der Landschaft ( Abb. 118 ) aufgefaßt worden sei und damit die Funktion einer stimmungshaften Gartenarchitektur in der Landschaftsmalerei angenommen habe.<sup>279</sup> Er bringt diese Beobachtung u.a. in Zusammenhang mit den Plänen zum ersten Themsetunnel in London ( 1825 - 41 ) von Marc Isambard Brunel ( 1769 - 1849 ) , einer Architektur, die

<sup>278</sup> Vgl. **Brookner 1980**, S.106f.

<sup>279</sup> **Pläßmeyer**, Peter: Das Loch wird Architektur. In: **Tunnel 1992**, S.72ff.

nicht nur von der bürgerlichen Öffentlichkeit Londons intensiv wahrgenommen wurde, sondern während der Bauphase auch Schinkels Beachtung und Interesse bei seinem London - Aufenthalt fand.<sup>280</sup>

Konnte im Laufe der Untersuchung bereits der Bezug zu den Gartenarchitekturen der Jahrhundertwende aufgezeigt werden, so spricht auch die tunnelartige Auffassung des Eingangsportals, die sich gerade aus der Fernsicht der Anlage ergibt, für die symbolische Bedeutung des Residenzportals und dessen bildhaft vermittelnde Position unter dem Blickwinkel technischer Bauwerke.

Schinkel verbindet quasi Horizont und Höhle, bürgerliche Weitsicht und Todessehnsucht zu einer Portalsituation, die sowohl auf symbolische Architekturen des Gartens zurückgreift als auch aktuellste technische Innovationen reflektiert.

Die erste Eisenbahnlinie in Deutschland wurde erst zu Ende des Jahres 1835 zwischen Nürnberg und Fürth eröffnet, und in den Tunnel der Residenz führen auch noch keine Eisenbahnschienen, die die traditionellen Fahrwege von Kutschen, Droschken und Equipagen einnehmen. Stadtboulevard und Zufahrtsrampen bleiben allerdings Verkehrswege, die in erster Linie dem fahrenden Stadtbewohner vorbehalten sind, nicht dem Fußgänger. Dieser erhält seinen eigenen Verkehrsraum erst im Passagen - und Galeriesystem auf der Residenzebene zugewiesen.

Das Fahren wird also zum HAUPTerschließungsmittel der Anlage und der Tunnel der Grottenöffnung somit quasi zum Bild des Eintretens in den Bereich des modernen Verkehrs. Daß der Schritt von der Straße zur Schiene nur ein kleiner war und bereits 1833 als Gedanke formuliert wurde, verdeutlicht eine Aussage von Friedrich List, dem wichtigsten bürgerlichen Theoretiker und Vordenker des Eisenbahnbaus in Deutschland:

"Wäre es nicht, daß die kurzen Krümmungen der Heerstraßen und ihr Lauf mitten durch Dörfer und Städte dem Eisenbahntransport Hindernisse in den Weg legten, so möchte man den Rat geben, die Schienen ( Rails ) hier unmittelbar auf denjenigen Teil der Heerstraße zu legen, der jetzt von den zum Chausseebau erforderlichen Steinen versperrt ist, in welchem Fall eine sehr starke Bahn von eichenen, mit Eisen beschlagenen Schienen kaum mehr als 15000 Taler per deutsche Meile kosten würde."<sup>281</sup>

Ein aufschlußreicher Vergleich mit Durands Lehrbuchbeispielen untermauert die dargelegte Auffassung, in der Residenz mit ihrer Tunnelöffnung und ihren Substruktionen eine Verkehrsarchitektur im weitesten Sinne sehen zu können und sie damit auch als Ausdruck bürgerlicher Technologiegläubigkeit zu interpretieren:

---

<sup>280</sup> Schinkel 1986, S.158.

<sup>281</sup> Zit. nach Pöls 1979, S.364.

Auf Tafel 14 des zweiten Bandes seiner "Précis des leçons d'architecture"<sup>282</sup> zeigt Durand den Entwurf zu einem Zollgebäude ( ohne Abb. ), also einer Funktionsarchitektur, die in engem kausalen Zusammenhang zu Verkehr und Mobilität steht. Dieses Zollhaus überspannt viaduktartig eine Talmulde zwischen zwei Hügelformationen. Im Scheitel der mehrstöckigen Fassade liegt unterhalb von zwei verschieden hohen Reihungen von Rundbogenarkaturen eine monumentale Rundbogenöffnung, die sich axial auf den Verlauf der Straße bezieht und eine ähnliche Torsituation wie Schinkels Residenzportal bildet. Das Zollgebäude formuliert seinem Wesen nach eine Grenze zwischen zwei unterschiedlichen geographischen, politischen und gesellschaftlichen Einflusßbereichen, übernimmt also gewissermaßen die Funktion der Trennung zwischen zwei "Welten". Neben der formalen Übereinstimmung der Residenzansicht mit diesem Entwurf von Durand, der zwischen 1802 und 1805 publiziert worden ist, zeigt aber auch der Blick auf die Grundrißdisposition auffallende Ähnlichkeiten mit Schinkels Residenzportal. Auch Durands "Douane" verbindet den viaduktartigen Prospekt mit einem quadratischen Binnenhof, durch den sich die Straße fortsetzt. Ebenso wie in Schinkels Säulenhof wird das Zentrum dieser quadratischen Binnenhofanlage von einem Brunnen eingenommen, der vor dem Hintergrund symbolischer Bad- und Reinigungsanlagen der Revolutionszeit zu sehen ist. Auch solche Brunnen sind als Chiffren für das Zurücklassen der alten Welt aristokratischer Prägung und für den Eintritt in eine andere, quasi "gereinigte" neue Welt des Bürgertums aufzufassen und werten damit die Torsituation symbolisch auf.<sup>283</sup> Drückt Schinkel mit der höhergelegenen Ebene der Idealstadt den geistigen Aufstieg aus, der die gedankliche Erhebung zum Motor eines veränderten Staatsbegriffes macht, so ist der Zugriff bei Durand wesentlich direkter und zeugt vom Selbstverständnis der französischen Republik als Realisierung bürgerlicher Staatsutopie.

Der Tunnel, die Höhle, die Grotte unter dem künstlichen Horizont der Residenzarchitektur können also neben den dargestellten geistesgeschichtlichen Bezügen ebenso als Metapher des technologischen und mithin des gesellschaftlichen Fortschritts aufgefaßt werden.

Für die bürgerliche Rezeption bedeutete dies die Konkretion des Topos vom "Goldenen Zeitalter des Fortschritts", das "nicht mehr jenseits des Todes, sondern jenseits des Horizonts liegt"<sup>284</sup> und damit statt des regressiven einen progressiven Sinn angenommen hat.

---

<sup>282</sup> Durand 1802-1805, Bd.2, Tafel 14: Douane.

<sup>283</sup> Vgl. Harten 1994, S.88ff.

<sup>284</sup> Oettermann 1980, S.15.



## 7. Zusammenfassung

Zusammenfassend läßt sich zur Frage der Bedeutung der Portalsituation in Schinkels Residenzentwurf folgendes festhalten:

Bezüglich des formalen Grundaufbaus der Portalanlage zitiert Schinkel das Friedrichsdenkmal seines Lehrers und bewunderten Vorbildes Friedrich Gilly aus dem Jahr 1796 / 97, das durch die Art seiner architektonischen Bezüge zum einen den Kontext der vorrevolutionären französischen Architektur um die Trias Boullée, Ledoux und Lequeue erschließt. Wesentlicher Bezugspunkt Schinkels ist dabei die Monumentalisierung von symbolischen Architekturen des Gartens und ihre Einbeziehung in geistesgeschichtliche Zusammenhänge der Aufklärung, wobei die radikale Reduzierung auf die geometrischen Grundmuster eine ebenso große Rolle spielt wie die Konstituierung eines neu definierten allegorischen Bildprogramms zur Vergenwärtigung der Ideen der Aufklärer.

Zweiter wichtiger rezeptiver Bezugspunkt ist die städtebauliche Integration monumentaler Architekturen, gerade in Bezug auf die Herausbildung einer bürgerlichen Architekturauffassung.

Diese Gewichtung des städtebaulichen Kontextes äußert sich auch hinsichtlich der Reflexion architektonischer Leitbilder aus der nachrevolutionären französischen Architektur der Republik und ihrer kontextuellen Bezugnahme auf den Lebensraum der bürgerlichen Stadt. Spezifische Architekturformen der revolutionären Architektur finden dabei ebensolche Beachtung wie die Neuinterpretation und Umwidmung traditioneller Architekturzusammenhänge, wie sie an der kirchenähnlichen Disposition des Thron - und Festsaaes festzumachen sind. Dabei übt die politische Entwicklung vom absolutistischen zum konstitutionellen und in der Folge zum republikanischen Staat in Frankreich einen entscheidenden Einfluß aus, der aufgrund der erneuten Rezeption der Französischen Revolution nach der Juli-Revolution von 1830 und der Installation des Bürgerkönigtums unter Louis-Philippe auch in Preußen eine öffentliche Diskussion auslöst. Die Verbindung politischer Ideale des bürgerlichen Liberalismus mit historischen Ereignissen der Französischen Revolution läßt sich in Schinkels Residenzplänen ebenso nachweisen wie der Einfluß freimaurerischen Gedankengutes. Dieser ist in engem Zusammenhang zu den aufklärerischen Idealen der Revolution zu sehen und aufgrund der demokratischen Grundstruktur der Logen, die auf der Freiheit und Gleichheit ihrer Mitglieder aufbauen, als Gegenentwurf zur politischen Restauration und der Verschärfung der Restriktionen gegenüber der bürgerlichen Opposition in Preußen nach 1830 zu interpretieren.

Die historische Bezugnahme Schinkels auf zentrale Bildthemen der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und ihre Einbeziehung in einen idealen Stadtplanungsentwurf, als der die Residenzanlage angesehen werden kann, verweist, neben weiteren formalen Unterschieden,

nicht auf ein Architekturcapriccio im Sinne Piranesis, sondern auf eine konkrete Planungsgrundlage zu einer modernen Stadtanlage.

Als zentraler Gedanke der Portalkonzeption konnte der symbolische Weg durch die verschiedenen architektonischen Räume der Anlage herausgearbeitet werden. Diese architektonische Inszenierung eines prozeßhaften Aufstiegsweges geht auf Kompositionsschemata der Gartenarchitektur zurück, die durch die Entwürfe von Gentz und Gilly zu einem Denkmal für Friedrich II. in Dialog mit der bürgerlich geprägten Residenzstadt Berlin gesetzt worden sind. Damit wird ein Gedanke aufgegriffen, der in Form der "Heiligen Berge" der französischen Republik und ihrer Festinszenierungen formuliert worden ist und in Schinkels Entwurf erneut zum Tragen kommt. Der Faktor der Bewegung in der Architektur, der für die Rezeption des Galerie - und Passagensystems der Residenzarchitektur konstituierend sein wird, ist bereits durch die Portalanlage vorbereitet und erhält eine symbolische Bedeutung, die auf die Bewußtwerdung des Individuums in historischer, gesellschaftlicher und politischer Hinsicht abzielt. Das Thema einer Gartenstadt, das mit den Vorbildern aus der französischen Architektur der Zeit zwischen 1789 und 1800 unter politischen Aspekten initiiert wird, erfährt durch die Bezugnahme auf das Panthéon in Paris eine ebenso deutliche Vorbereitung durch die Eingangssituation der Residenz und ihre symbolischen Implikationen.

Damit wird das Thema der Idealstadt, das Schinkel zu einer von modernen Verkehrsstrukturen bestimmten Anlage ausbaut, bereits in der symbolischen Darstellung eines prozeßhaften Aufstiegs im Portal der Residenz zum Ausdruck gebracht. Nicht ausschließlich der bildhafte Charakter prägt die Konzeption, sondern gleichfalls der auf reale Bedürfnisse der bürgerlich - kapitalistischen Gesellschaft abzielende Realisierungsanspruch in Form eines Stadtplans stellt den Bezug zur internationalen Situation der Jahre um 1835 her, deren Leitbild die Entwicklung eines modernen bürgerlichen Wirtschaftssystems unter dem konstitutionellen Königtum war. Weniger die radikaldemokratischen Forderungen der Opposition und des vierten Standes spielen dabei eine Rolle als die Entwicklung eines bürgerlichen Lebensbereichs, die vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Vereinigung des deutschen Zollvereins von 1834 zu sehen ist. Damit ist letztlich der von Peschken formulierte Vorwurf einer legitimistischen Architektur des Absolutismus entkräftigt.

Mit der formalen Rezeption technischer Architekturen wird die Bedeutung des technologischen Fortschritts hervorgehoben und die damit verbundene bürgerliche Hoffnung auf realpolitischen Einfluß reflektiert. Stadt und Montanindustrie als Grundlagen der Entwicklung einer kapitalistischen Produktionsweise werden in der Eingangssituation der Residenz bildlich zusammengeführt und durch die Bezugnahme auf zeitgenössische Entwicklungen in England und Frankreich anwesend gemacht.

Zielpunkt der vielschichtigen Argumentationsebenen der Residenzfassade und des Eingangsportals ist die Gesellschaft der Stadt vor der Residenz, die in ihrer gewachsenen mittelalterlichen Struktur den preußischen Staat Friedrich Wilhelms III. und des Kronprinzen darstellt und in bewußten Gegensatz zu der internationalisierten, modernen Stadtplanung auf dem Residenzplateau gebracht wird.

Somit richtet sich die Argumentation zum einen an den Monarchen, der seine ideale Position in der Residenz ebenso zu finden hat, wie zum anderen an die Gesellschaft einer auf ihren ständischen Privilegien beharrenden freien Reichsstadt.<sup>285</sup>

Die Erkenntnis der gesellschaftlichen Kräfte des Vierten Standes, der sich seit 1830 zunehmend in den Städten politisch artikuliert, wird ebenso Zielpunkt der bürgerlichen Argumentation. Wolfgang Kemp hat dieses Verhältnis des Bürgertums zur Masse wie folgt charakterisiert:

"Die Furcht vor den Massen beflügelt den Glauben an ihre Lenkbarkeit und die dahinziehenden Maßnahmen bürgerlicher Herrschaft. Wenn sich die Gegensätze verschärfen ( wie nach 1830 ), gewinnen die politische und die ästhetische Dimension des Verhältnisses eine neue hinzu: die moralische."<sup>286</sup>

Mit den zahlreichen Bezügen zum Bild der Grotte als Ort der Katharsis und Ausgangspunkt eines idealisierten Weges der Erkenntnis und Kulturfindung verbindet Schinkel die Rezeption klassischer Architekturtypen, die in einen aktualisierten urbanen Kontext gestellt werden. Die Umnutzung dieser typologischen Modelle unter den politischen Prämissen der Französischen Revolution zeigt den Verfall traditioneller ikonographischer Bezugssysteme, deren veränderten Bedeutungsgehalt Schinkel in der Portalanlage der Residenz mit den Paradigmen des technologischen und wirtschaftlichen Fortschritts verbindet. Zum einen entsteht daraus der von Kemp skizzierte moralische Impetus, zum anderen wird aber die Rolle des liberalen Wirtschaftsbürgertums und seiner technischen Innovationskraft bereits am Eingang zur Residenz visualisiert. Das folgende Kapitel wird nun aufzuzeigen versuchen, inwieweit Schinkel die aktuellen architektonischen und stadtplanerischen Leistungen der bürgerlichen Kulturpolitik in die Argumentation seines Musterbeispiels für das Architektonische Lehrbuch einbezieht.

---

<sup>285</sup> Moyano hat darauf hingewiesen, daß sich der pädagogische Anspruch der Residenz nicht nur auf die Studierenden, sondern gerade auch auf den Kronprinzen als Auftraggeber beziehe:

"(...) Schinkel's claim that it would develop the sensibility of those who studied it--probably included his patron." Vgl. **Moyano 1992**, S.325.

<sup>286</sup> **Kemp**, Wolfgang: Das Bild der Menge 1789-1830. In: Städel-Jahrbuch, NF, 4, **1973**. München 1973, S.267.

## IV. Zwischen höfischer Tradition und bürgerlicher Moderne

### Residenzwege - Stadtwege

Wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits mehrfach auf die Modernität in Schinkels Auffassung von Architekturorganisation und Raumstruktur im Residenzgrundriß hingewiesen und dessen Bedeutung als utopischer Entwurf mit innovativer stadtplanerischer Qualität hervorgehoben, so soll dieser Beobachtung im folgenden nachgegangen werden. Die Analyse hat bereits aufzuzeigen versucht, daß es Schinkel bei der Konzeption seiner Residenz nicht ausschließlich darum ging, ein Abbild der historischen Entwicklung der menschlichen Kultur und stellvertretend für diese der Architektur wiederzugeben, sondern, daß er entgegen einer hierarchischen Darstellung im Sinne eines historischen Schaubildes einen Architekturzusammenhang entwickelt, der sich gleichfalls als Abbild einer gegenwärtigen Planungssituation und utopischer Realisierungsanspruch auf einer planen Fläche architektonischen Entwerfens erstreckt. Neben philosophischen Aspekten, die mehrfach in der Entwicklung zweier heterogener Achsensysteme augenscheinlich werden, in denen die Grundbedingungen der natürlichen und der künstlichen Bildung zum Ausdruck kommen, neben zahlreichen Verweisen auf die französische Architektur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert spielt der aktuelle Bezug zur europäischen Architektursituation, insbesondere zu den Großstädten Paris und London, eine weitere entscheidende Rolle bei der Entwicklung eines als bürgerlich zu bezeichnenden Architekturmodells. Den Modalitäten der Architekturerschließung kommt dabei eine besondere Aussagekraft zu.

Die Analyse des Grundrisses ( Abb. 1 ) hat bereits gezeigt, daß verschiedene Verkehrssysteme innerhalb dieser Anlage ausgebildet sind, die zu einer differenzierten infrastrukturellen Erschließung der Gesamtanlage und der einzelnen Architekturen notwendig erscheinen. Dieser Aspekt stellt in struktureller Hinsicht den in der Literatur häufig formulierten Vergleich mit anderen späten Papierprojekten Schinkels in Frage.<sup>1</sup>

Im Gegensatz zu den vordergründig formal vergleichbaren Projekten für das Königsschloß auf der Akropolis in Athen und Schloß Orianda auf der Krim ( Abb. 3 / 4 ) wird der Architekturzusammenhang der Residenz nicht ausschließlich zentral erschlossen, sondern ist auf dem oberen Plateau nach drei Seiten hin offen gestaltet. Diese Beobachtung bringt den Plan in struktureller Hinsicht zwar in die Nähe zu multifokalen Anlagen in der Tradition der französischen Architekten um Claude - Nicolas Ledoux<sup>2</sup>, verweist aber

---

<sup>1</sup> Vgl. **Forssman 1981**, S.215ff.

<sup>2</sup> Auch auf diesen Zusammenhang weist Forssman hin und stellt die Residenz damit zu Recht in die Tradition des Städtebaus, die von der Forschung bislang nicht explizit gesehen wurde; für Forssman entscheidend ist

darüber hinaus auf einen anderen typologischen Kontext, dem im folgenden nachgegangen werden soll.

"Der Grundriß zeigt, wie virtuos Schinkel versteht, das virtuelle System der Symmetrien und Achsen zu gebrauchen. Der Plan besteht aus der Überlagerung eines Wegeachsensystems mit einem Gebäudeachsensystem, die sich gegenseitig nach Maßgabe der Wichtigkeit von Zugängen und Bauteilen ablösen."<sup>3</sup>

Diese kurze Randnotiz von Adolf Max Vogt zur Residenz eines Fürsten von Schinkel ist einer der wenigen Hinweise der Forschung auf die Differenzierung zwischen den Architekturen und der Logik ihrer Erschließung. Vogt erklärt den Grundriß der Residenz damit als das Ergebnis einer Überlagerung von zwei verschiedenen Strukturzusammenhängen.

Damit wird zum ersten Mal auf das Problem der Wegeerschließung in der Residenz überhaupt hingewiesen, die als einer der konstituierenden Faktoren des Planes insgesamt angesehen werden muß und die Idealresidenz damit im Vergleich zu ähnlichen Projekten Schinkels als Ausdruck einer innovativen Auffassung von Raumstrukturen auszeichnet.

Bereits in älteren Publikationen zu Schinkels Werken wurde in Zusammenhang mit der Residenz eines Fürsten zwar auf eine antithetische Auffassung von Architektur in den Plänen hingewiesen, die aber nicht auf die strukturelle Organisation der Einzelbauten innerhalb des Zusammenhangs, sondern auf rein stilgeschichtliche Kriterien bezogen wurde.<sup>4</sup>

Die Beobachtung von Vogt bringt die Pläne der Idealresidenz dagegen in einen inhaltlichen Kontext, der sie nicht mehr ausschließlich auf die Architekturproblematik und ihren stilgeschichtlichen Aussagewert für das Spätwerk Schinkels beschränkt, sondern vielmehr die innovative Komponente einer Verschränkung verschiedener Planungsraster und Prinzipien der Bauerschließung hervorhebt, ohne aber im einzelnen auf die impliziten Bedeutungsebenen der veränderten Vorgehensweise bei der Grundrißdisposition einzugehen.

Der von Vogt gemachten bedeutungsvollen Grundbeobachtung soll im folgenden nachgegangen werden, um die innovative Besonderheit des Residenzplanes über die reine Bauaufgabe eines Residenzschlosses hinaus in Hinblick auf veränderte Anforderungen an den Architekten und vor allem den Stadtplaner Schinkel in der Zeit der beginnenden Industrialisierung des frühen 19. Jahrhunderts und damit der Erweiterung stadträumlicher Zusammenhänge zu charakterisieren.

---

das Modell der "Gartenstadt", das er mehr noch als in der Residenz im Akropolisprojekt von 1834 konstatiert. Vgl. **Forssman 1981**, S.217.

<sup>3</sup> **Vogt**, Adolf Max: 19. Jahrhundert. München **1978** (Belser Stilgeschichte im DTV, Bd 10), S.37.

<sup>4</sup> Die antithetische Struktur der Residenz konstatiert Lorck lediglich im Gegensatz von "Einfachheit" und "Reichtum", der die Struktur bestimme. Vgl. die Monographie von **Lorck**, Carl von: Karl Friedrich Schinkel, Berlin **1939**, S.114 ff.

## 1. Schloß, Stadt und Verkehr

Die Inszenierung von zeremoniellen Wegen ist für die Bauaufgabe eines Residenzschlusses von grundlegender Bedeutung und hatte in den Schlössern des europäischen Absolutismus ihren bislang letzten Höhepunkt erreicht. ( Abb. 119 a und b )

Insbesondere die Darstellung herrscherlicher Macht in der Choreographie der Annäherung von Personen unterschiedlichen höfischen Ranges und gesellschaftlichen Standes an die Person des Herrschers durch Bühnenbildhafte und sich sukzessive steigende Arrangements von Treppenläufen und Raumsequenzen ist bereits hinlänglich von der Forschung untersucht worden.<sup>5</sup> Treppenhäuser und zentrale Erschließungsachsen gehören ebenso wie Galerien, Enfiladen, Zentralräume und Pavillons zum klassischen inszenatorischen Vokabular absoluter Machtdarstellung und höfischen Zeremoniells.

Programmatik und Anordnung des räumlichen Gefüges eines absolutistischen Schlusses konzentrieren sich auf die Person der Herrschaft, ungeachtet des weltlichen oder religiösen Zusammenhanges und Status.<sup>6</sup>

Die Tatsache, daß in Schinkels Residenzentwurf von 1835 das Problem der Wegerschließung in innovativer Hinsicht tragend wird, resultiert aus einem veränderten zeitgeschichtlichen Kontext, der über die bisherige klassische Herrscherikonographie und die Inszenierung eines höfischen Machtanspruchs hinausgeht und erste Anzeichen für die einsetzende Revolutionierung der Gesellschaft sowie der politischen Autoritätsstrukturen, ebenso wie der Städte und des Verkehrs erkennen läßt.

Zur Klärung dieses Zusammenhanges bedarf es zunächst einer genaueren Betrachtung des Gesamtkomplexes und seiner Erschließungsmodalitäten:

Bestimmend sowohl für das Erscheinungsbild als auch das Erschließungssystem der Residenz sind die immensen topographischen und räumlichen Dimensionen der Anlage. Grundsätzlich ist diese weite Ausdehnung von Gebäuden innerhalb einer Schloßanlage zwar typisch für absolutistische Residenzen, insbesondere solcher aus der Epoche des Hochbarock. Im Unterschied zu diesen handelt es sich bei den Gebäuden der Schinkelschen Residenz aber ausschließlich um offizielle und repräsentative Bauten, die im Kern nicht der ökonomischen Versorgung der Residenz oder anderen untergeordneten Funktionen dienen. Die einzige Ausnahme von dieser Regel stellen die Stallungen im nordöstlichen Teil der Anlage dar, die einen eigenen, deutlich vom übrigen Architekturkontext ausgegrenzten Gebäudekomplex beanspruchen.

Nehmen in absolutistischen Schlössern Seitenflügel und subalterne Bauten für den Hofstaat, wie beispielsweise die Küche, Wohnungen für Bedienstete, Stallungen oder

---

<sup>5</sup> **Keller**, Harald: Das Treppenhaus im Schloß- und Klosterbau des deutschen Barock, München 1936; **Zagermann**, Hans: Studien zur Ikonologie des barocken Treppenhauses in Deutschland und Österreich. Phil.Diss. Tübingen 1975.

<sup>6</sup> Zur für Europa beispielhaften Rolle von Versailles siehe zusammenfassend **Richter/Zänker** 1988, S.21 ff.

Speichergebäude, noch einen Großteil der Gebäudefläche der Gesamtanlagen ein, so werden sie dort in den kontextuellen Rahmen der Herrscherikonographie als raumgestaltende Elemente einer zeremoniellen Architekturabfolge integriert. Das Verhältnis von umbauter Repräsentationsfläche und den eigentlichen repräsentativen Räumlichkeiten für die Bauherren ist in der Regel unausgeglichen, was zur Folge hat, daß subordinierte Funktionen und Ökonomiebauten in die Gesamtinszenierung der Schloßanlagen einbezogen werden und so in künstlerischer Hinsicht in der Regel weniger qualitativen als quantitativen Anforderungen entsprechen. Subordinierte Ökonomiegebäude sind in das Programm der Fokussierung von Gebäudefluchten hin auf die ideologische Mitte der Herrscherperson als ideellem und kompositorischem Zentrum einer Architekturanlage einbezogen und dienen sowohl der zeremoniellen Vorbereitung als auch der räumlichen Annäherung an den Mittelpunkt der Standesherrschaft. Diese Praxis resultiert unter anderem aus dem noch absolutistisch aufgefaßten Selbstdarstellungsanspruch der Schloßherren, der die patriarchalische Organisationsform der Standesherrschaft als Exemplum en miniature im Schloßbereich vorführen soll und somit die Staatsstruktur auf die Schloßstruktur transferiert.

Das Residenzschloß fungiert in der Regel der Fälle als Zentrum nicht nur des höfischen Architekturbereiches, sondern als Mittelpunkt einer sich auf das gesamte Herrschaftsgebiet ausdehnenden Raumstruktur.<sup>7</sup> ( Abb. 120 ) Diese Struktur dehnt sich durch ein Netz von Staatsinsignien, geometrisierenden Fluchtliniensystemen, Hoheitssymbolen, subalternen Funktionsbauten und anderen herrscherlichen Architekturen mit emblematischen Referenzen über das gesamte Hoheitsgebiet aus und bildet in der Regel ein axiales Bezugssystem herrscherlicher Ikonographie. In diesem System nimmt das Gegenüber des Schlosses, also der öffentliche, entweder städtische oder ländliche Lebensbereich der Untertanen, Bezug auf das Machtzentrum und steht mit diesem in sowohl politischem als auch formalem Zusammenhang.<sup>8</sup>

### **Funktionsdifferenzierung**

Die Differenzierung einzelner funktionaler Bereiche eines Schlosses in architektonische Solitäre und ihre räumliche Separierung aus dem zentralen Architekturzusammenhang ist eine Entwicklung, die im wesentlichen am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert einsetzt. Die deutschen Stadtresidenzen des 18. Jahrhunderts vereinigten in ihren Bauensembles in der Regel noch alle wichtigen politischen und repräsentativen Funktionen sowie die

<sup>7</sup> Vgl. **Summerson**, John: Die Architektur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart **1987**, S.17 ff., Abb.162.

<sup>8</sup> Für Deutschland beispielhaft ist diese Ausweitung eines herrscherlichen Bezugssystems vom Residenzschloß in die weitere Umgebung anhand der Bautätigkeit Max Emanuels von Bayern (1679-1726) in der Peripherie von München nachzuvollziehen. Vgl. **Braunfels**, Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst. Köln **1976**, S.182/183.

ökonomischen Versorgungs- und Zulieferbetriebe oder siedelten sie zumindest in der unmittelbarsten Umgebung des Schlosses an.

Mit der Entwicklung des Landschaftsgartens in England um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt sich diese Konzentration von Funktionen im Schloß selbst zugunsten einer räumlich differenzierten, multifokalen Architekturkomposition aufzulösen.<sup>9</sup> In Deutschland ist diese veränderte Praxis der Auflösung zentralisierender spätabsolutistischer Residenzanlagen zum ersten Mal an prominenter Stelle in den Gartenanlagen von Wörlitz ( beg. 1765 ) in Anhalt -Dessau nachzuvollziehen, die die weitere Entwicklung auf dem Kontinent entscheidend beeinflussten.<sup>10</sup> ( Abb. 121 )

Nicht nur die Anlage eines landschaftlich gestalteten Parks macht diese Residenz für den deutschen und den kontinentaleuropäischen Kulturbereich zu einem Initialprojekt, sondern auch die Abweichung von der zentralistischen Position des fürstlichen Schlosses innerhalb einer gestalteten Gartenlandschaft. Der klassizistischen Villa ( 1769 - 73 ) des Architekten Erdmannsdorff als repräsentativem Zentrum der höfischen Anlage, die noch in engem räumlichen Zusammenhang mit dem Dorf Wörlitz steht und damit auf absolutistische Planungskonzeptionen zurückgreift, wird mit dem Gotischen Haus ein zweiter fürstlich beanspruchter Bau zur Seite gestellt. Das Gotische Haus ( beg. 1773, erw. 1785 / 86, 1811-13 ) ist aber im Gegensatz zu barocken Gartenanlagen nicht mehr als reine Parkarchitektur im Sinne einer Eremitage oder Solitude aufgefaßt, die dem Zentrum der Anlage sowohl formal als auch inhaltlich untergeordnet erscheint, sondern beansprucht bereits hinsichtlich der ausschließlichen Benutzung durch den Fürsten als gleichrangiger Wohn - und Lebensbereich eine dem klassizistischen Hauptschloß ebenbürtige Bedeutung.

Diese Bifokalität<sup>11</sup>, die sich nicht nur ästhetisch anhand der unterschiedlichen architektonischen Ausgestaltung im Sinne einer "querelle des anciens et des modernes" zwischen antikisierender und gotisierender Architektur ablesen läßt, ist ebenso auch in topographischer Hinsicht für die Organisation des Parkes von Bedeutung. Das fürstliche Schloß fungiert nicht mehr als alleiniges formales Zentrum und inhaltlicher Bezugspunkt der gesamten Komposition von Gartenanlagen und Parkarchitekturen, sondern erhält neben den übrigen Architekturen des Parkes eine gleichrangige räumliche Bedeutung. Das Wörlitzer Beispiel wird damit vorbildlich für nachfolgende vergleichbare Anlagen in Deutschland,

<sup>9</sup> Zur Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens und der Abkehr von der flächendeckenden barocken Ikonologie siehe **Buttlar 1980**, S.24ff.

<sup>10</sup> **Hirsch**, Erhard: Dessau-Wörlitz. Aufklärung und Frühklassik, Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts. Leipzig/München **1987**. Zur politischen Bedeutung der Übernahme englischer Vorbilder siehe: **Franz von Anhalt-Dessau**. Fürst der Aufklärung. Ausstellungskatalog. Wörlitz **1990**, S.53/54.

<sup>11</sup> Werner Hofmann bezeichnet Leopold von Anhalt-Dessau als den bedeutendsten Repräsentanten der Bifokalität in Deutschland in der Nachfolge von Horace Walpoles Strawberry Hill (1748-97) und stellt den Vergleich mit den Architekturauffassungen der Revolutionsarchitektur, insbesondere der von Ledoux her. Vgl. **Hofmann 1995**, S.112ff. Ebenso: **Hofmann**, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte. München **1998**, S. 132 ff. Auf die Bedeutung der Revolutionsarchitektur für die Residenz von Schinkel wird im Verlauf dieses Kapitels weiter einzugehen sein.



wie es beispielsweise in der Veränderung der barocken Anlagen in Weimar<sup>12</sup> und auch in den preußischen Residenzen in Berlin und Potsdam nachzuvollziehen ist.

Die Auswirkungen der Französischen Revolution und der politischen Unruhen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterwerfen den Selbstdarstellungswillen weltlicher und geistlicher Herrscher auch in den noch absolutistisch regierten Staaten Deutschlands veränderten Maximen, die eine unbedarfte Rezeption tradierter Architekturmuster und politischer Inszenierungsgebräuche obsolet werden lassen.<sup>13</sup>

Die Selbstwahrnehmung des Herrschers verändert sich bereits im Verlauf der fortschreitenden Aufklärung vom "Eigentümer" des Staatswesens zum "ersten Diener" des Staates, so wie sich schon Friedrich II. von Preußen und Joseph II. von Österreich als prominenteste Vertreter des aufgeklärten Herrschers gesehen haben wollten.<sup>14</sup>

Mit der Wandlung des Herrscherbegriffs verändert sich in gleichem Maße auch die architektonische Argumentation der Höfe, und es tritt eine dementsprechende markante Differenzierung von öffentlicher und privater Architektur ein, die im preußischen Kulturraum besonders deutlich in den Anlagen von Potsdam - Sanssouci ablesbar ist:

Während der offizielle Repräsentationsbau des späteren Neuen Palais aus Gründen der politischen Repräsentation wieder die konventionelle Ausprägung eines absolutistischen Schlosses sowohl in der komprimierten Gesamterscheinung als auch in der zeremoniellen Nutzung der Räumlichkeiten vorführt, erscheint das separierte Schloß Sanssouci mit seiner reduzierten Raumfolge und der Rezeption subordinierter höfischer Architekturformen nicht nur als Lustschloß im klassischen Sinne, sondern als untergeordneter privater Bereich, der in erster Linie der Kontemplation und dem Rückzug aus der höfischen Öffentlichkeit vorbehalten ist.<sup>15</sup>

Gerade die historische Bedeutung des 1763 - 69 erbauten Neuen Palais als Denkmal absolutistischen Machtanspruches und Legitimationssymbol einer über Preußen hinausgehenden politischen Bedeutung nach dem erfolgreichen Ende des Siebenjährigen Krieges ( 1756 - 63 ) ist für die weitere höfische Rezeption des monumentalen Baues in späteren Jahrzehnten ausschlaggebend und wird im Gegenüber zu dem früheren Sanssouci deutlich. Auch für die repräsentativen Belange des 19. Jahrhunderts werden die offiziellen Schloßbauten des Absolutismus weiterhin von den preußischen Königen genutzt und als traditionelle symbolische Bedeutungsträger in die nach wie vor virulente Legitimitäts - Argumentation einbezogen.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> **Huschke**, Wolfgang: Die Geschichte des Weimarer Parks. Weimar 1951.

<sup>13</sup> **Richter/Zänker** 1988, S.55.

<sup>14</sup> Vgl. **Reinalter** 1993, S.21-23, 262 ff.

<sup>15</sup> Vgl. zur Genese des Schlosses Sanssouci und seiner verschiedenen Bedeutungsebenen in Bezug auf Staat und Privatheit siehe **Kunst**, Hans-Joachim: Die Eleusischen Felder. in: Berlin-Potsdam. Kunstlandschaft-Landeskultur-Bewahrung der Umwelt. Weimar/Köln/Wien 1994, S.39-54. Darin auch der Bezug zur Landschaftsgartentradiation in Deutschland anhand des Vergleichs mit den Anlagen in Dessau-Wörlitz.

<sup>16</sup> Vgl. **Stamm-Kuhlmann** 1992, S.503, desweiteren **Bußmann** 1990, S.308ff.

Entscheidend im Zusammenhang mit der Entwicklung des Landschaftsgartens ist die Isolierung einzelner Teilbereiche aus barocken Residenzensembles zu symbolischen Bedeutungsarchitekturen und damit eine Abstrahierung von der additiven Funktion in der Gesamtargumentation hin zur singulären inhaltlichen Bestimmung und monumentalisierten Aussage.<sup>17</sup> Die solchermaßen isolierten Architekturen werden zu sentimental Fixpunkten einer emotionalen Wahrnehmung, die historische, politische, genealogische und philosophische Assoziationen beim Rezipieren ermöglichen soll.

In Hinblick auf das 19. Jahrhundert resultiert aus dieser Entwicklung ebenso die Tatsache, daß die Schinkelsche Residenz nicht mehr über das herkömmliche ausgeweitete Bauprogramm eines Residenzschlosses verfügt, sondern auf dem Bergplateau nahezu ausschließlich Bauaufgaben von abstrakter, symbolhafter Bedeutung zueinander in Beziehung setzt, die aus dem üblichen herrscherlichen Kontext und der ikonographischen Subordination isoliert werden.

Der vordergründige Schwerpunkt der Residenzarchitektur liegt auf Bauten für Kultur und Bildung und ist somit in Analogie zu den Monumenten in einem Landschaftsgarten zu sehen, deren vorrangige Funktion es ist, Assoziationsträger für eine kontemplative Rezeption und Weltaneignung zu sein. Damit wird für die Residenz eines Fürsten bezüglich der Architekturorganisation und des Aussagewertes einzelner Funktionsbereiche der Kontext des Landschaftsgartens erschlossen, auf dessen Bedeutung für das Projekt im Zusammenhang mit der Portalanlage bereits hingewiesen wurde.

In Schinkels Residenz bleibt es aber nicht bei dieser rein symbolischen und abbildhaften Darstellung von Inhalt und Funktion durch Architektur"bilder", sondern die Einzelarchitekturen werden zu konkreten Orten einer bürgerlich determinierten, aktiven Aneignung von Wissen, Inhalt und Bedeutung, die weit über die ursprüngliche Funktion beispielsweise der barocken Residenztheater als Orte der gesellschaftlichen Repräsentation und des Divertissements hinausgehen.

Die Bauaufgabe der Residenz erscheint nunmehr als Vorwand, ein autarkes System von Bildungsbauten mit pädagogischem Impetus und hintergründiger politischer Aussagekraft zu entwickeln, das nicht mehr auf die Bedürfnisse einer herrscherlichen Hofhaltung ausgerichtet ist, sondern vielmehr die Person des Herrschers als Institution in historischem Sinn in die Reihe der Bildungs- und Kulturinstitutionen als Bestandteile eines enzyklopädischen Welterfassens einreicht. So wird Architektur nicht nur als panoramatisches Bild, sondern als Institution dieser neuen bürgerlichen Art von Welterfassung und –aneignung

---

<sup>17</sup> Siehe dazu grundlegend die Dissertation von **Stempel**, Karin: "Fields of remembrance-Gardens of delight". Geschichte in frühen englischen Gärten. Phil.Diss. Marburg **1980**.

eingesetzt und erfährt eine dementsprechende inhaltliche Aufwertung zu einem aktiven Gestaltungsmoment politischer Gegenwart und Zukunft.<sup>18</sup>

Im architektonischen Zusammenhang der Residenz wird damit exemplarisch in optimierter Form ein Gedanke aufgegriffen, der ebenfalls mit der Errichtung des Museums am Lustgarten in Berlin im Laufe der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts in den Institutionen der Museumsinsel umgesetzt wird: Die Akkumulierung kultureller Einrichtungen um das höfische Schloß als Ausdruck eines veränderten Selbstverständnisses der preußischen Herrscher, die sich nunmehr eher als "Apollon musagetes" denn als "von Gottes Gnaden" vor ihrem Volke legitimieren können und die politischen Ansprüche bürgerlicher Schichten gezielt in ihre Argumentation integrieren müssen.<sup>19</sup>

Friedrich Wilhelm III. und sein Sohn stehen damit in der Tradition König Friedrichs II., der noch mit dem Bau der Staatsoper und der Hofbibliothek unter den Linden das Forum Fridericianum als selbsterrichtetes königliches Denkmal initiierte. Mit dem Bau des Museums wird dieser kulturelle Aspekt höfischer Inszenierung in unmittelbare Nähe des Schlosses gebracht und dient nicht mehr ausschließlich der hoheitlichen Einflußnahme auf den städtischen Lebensbereich im Sinne eines herrscherlichen Architektursymbols, sondern reflektiert die von bürgerlichen Interessen entscheidend geprägte gesellschaftliche Stimmung. Mit Schinkels Museumsneubau am Lustgarten reagiert der preußische König Friedrich Wilhelm III. auf bürgerliche Gedanken und Forderungen, für die das Museum das ideelle Zentrum eines umfassenden bürgerlichen Bildungsprogramms darstellte. Somit werden in ideologischer Hinsicht bürgerlich beanspruchte Einflußbereiche des öffentlichen Lebens, die zur Identitätsstiftung der erstarkenden Bourgeoisie in Dienst genommen wurden, auch von den Monarchen als Beweis der neuen Denkungsart eines aufgeklärten Königtums genutzt und argumentativ in die höfische Selbstdarstellung integriert. In Berlin wird die Entstehung des neuen Museums am Lustgarten von heftigen Debatten um seine Funktion begleitet. Die Frage des Museumsbaus wird auch zum Ausdruck der unterschiedlichen Ansprüche von Krone und Staat an die Bauaufgabe.<sup>20</sup> Waren die bürgerlichen Befürworter des Projektes daran interessiert, eine Nationalgalerie in das Museum zu inkorporieren, die die Ergebnisse der aktuellen Kunstproduktion in das bürgerliche Bildungsprogramm der Epochenabfolge einbinden sollte, so gab es den königlichen Gegenpol, der das Museum als persönliches Instrument politischer Inszenierung für sich

---

<sup>18</sup> Bezüglich der Neurenaissance als Architekturform der bürgerlichen Bewegung zwischen 1830 und 1850 hat Jutta Zander-Seidel diese Bedeutung von Architektur in der theoretischen Diskussion der Zeit herausgearbeitet. Vgl. **Zander-Seidel 1980**, S.37ff.

<sup>19</sup> Einen umfassenden Überblick über das Verhältnis von Höfen und Kulturinstitutionen, die Rolle des Herrschers als "Apollon musagetes" und die Etatisierung höfischer Kultureinrichtungen im Laufe des 19. Jahrhunderts gibt **Fuchs**, Peter: Der Musenhof. Geistesleben und Kultur in den Residenzen der Neuzeit. in: **Andermann**, Kurt (Hg.): Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie. Sigmaringen **1992**, S.34-56.

<sup>20</sup> **Stamm-Kuhlmann 1992**, S.502.

reklamierte. Die letztlich angebrachte Inschrift über der Säulenhalle macht den Ausgang der Diskussionen und die königliche Autorität gegenüber den bürgerlichen Kulturpolitikern sinnfällig.<sup>21</sup>

## Systematik

Auch wenn die Residenz als prototypisch für die Systematik der Berliner Museumsinsel ( Abb. 5 ) betrachtet werden kann, so sind die Prinzipien von Raumorganisation und Anordnung der Architekturen in Schinkels Entwurf aber grundsätzlich anders aufgefaßt, als es im Bereich der Museumsinsel um das Berliner Schloß später der Fall ist: Handelt es sich dort um eine radiale Anordnung von architektonischen Solitären, die sowohl ideologisch als auch konzeptionell immer wieder auf das politische Zentrum des Schlosses bezogen sind, so kann man demgegenüber im Falle der Residenz von einer linearen Struktur der Bauwerke und ihrer Organisationsform sprechen.<sup>22</sup> Wie die Forschung herausgearbeitet hat, muß der Landschaftsgarten als Keimzelle des Modells der Museumsinsel in Berlin geltend gemacht werden. Insbesondere die Anlagen des Wörlitzer Parks sind als Präfiguration dieses Gedankens anzusehen, der im Bereich des Gartens die unterschiedlichen kulturellen Höhepunkte der Zeit in Institutionsarchitekturen verbindet.<sup>23</sup> Dies geschieht aber immer in sowohl inhaltlichem als formalem Bezug auf die Person des Fürsten, der nach wie vor das Zentrum aller dieser Bereiche des Gartens für sich beansprucht und sich den aus dem höfischen Kontext isolierten Funktionen durch seine repräsentative Architektur nicht unterordnet. Sowohl den Landschaftsgärten der Zeit als auch der Museumsinsel ist die isolierte und begrenzte Situation der Anlagen gemeinsam, die den Kultur - und symbolischen Staatsbereich von der natürlichen bzw. städtischen Umgebung ausgrenzt und damit bereits im Sinne eines höfischen Denkmals monumentalisiert. Bei allen Tendenzen, den Kulturbereich des Gartens oder der Insel durch ein Netzwerk von Subzentren gewissermaßen als Landesverschönerungsmaßnahme auf den gesamten Hoheits - bzw. Residenzbereich auszuweiten, bleibt die höfische Keimzelle als solche erhalten und topographisch gegenüber der Umgebung abgetrennt, sei es durch den Belt des Gartens oder in Berlin ganz konkret durch die Spreearme, die die Museumsinsel auf natürliche Weise gegen die Stadt hin abgrenzen. Was die strukturelle Erweiterung solcher Modellanlagen möglich macht, ist

<sup>21</sup> Vgl. **Zadow**, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Berlin **1980**, S.154 ff. Zur Geschichte der Nationalgalerie **Reuther** **1977**, S.32ff. Stamm-Kuhlmann weist darauf hin, daß Friedrich Wilhelm III. nicht als Initiator der öffentlichen Bauaufgaben des Museums oder der preußischen Universitäten angesehen werden kann, sondern lediglich auf bürgerliche Anregungen und Forderungen reagiert hat. Vgl. **Stamm-Kuhlmann** **1992**, S.502.

<sup>22</sup> Der Terminus der linearen Komposition wird von S. Waetzoldt beispielsweise auch auf Schinkels stadtplanerische Konzeption des Packhofbereiches auf der Berliner Museumsinsel angewandt. Siehe **Waetzoldt**, Stephan: Das Schinkel-Haus am Kupfergraben. in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 29, **1992**, S.429-443; zum Begriff der linearen Stadt siehe **Giedion** **1969**, S.286ff.

<sup>23</sup> Vgl. **Kunst** **1992**, S.25;

immer wieder das inhaltliche und kompositorische Bezugnehmen auf den zentralen Ausgangspunkt, also in beiden Fällen die fürstliche Villa bzw. das königliche Schloß.

### **Lineare Stadt und differenziertes Wegesystem**

Diese fokussierende bzw. radiale Struktur, die sich stets auf das Zentrum des Herrschersitzes bezieht, bestimmt in modifizierter Weise auch die planerischen Projekte für Stadterweiterungen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Ungeachtet ihrer funktionalen Bedeutung sind es höfische Prospektarchitekturen, die die Entwicklungslinien der städtischen Erschließung und die Erweiterung des Grundrisses bestimmen. Ihre Positionierung in der Peripherie der ursprünglichen Stadtzentren nimmt auch weiterhin Bezug auf höfische oder stadtbürgerliche Fixpunkte. Die bauliche Erschließung stadträumlicher Zusammenhänge funktioniert also ebenso wie die der Residenzbezirke in einem radialen System, dessen Zentrum mit einem Kranz von Subzentren umgeben wird, zwischen denen sich die anschließende bauliche Entwicklung abspielt.<sup>24</sup>

Exemplarisch nachzuvollziehen ist diese planerische Praxis beispielsweise anhand der Stadterweiterungen Münchens zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Hier waren es zunächst die Baubereiche der königlichen Pinakotheken und der Propyläen am Königsplatz, die die städtebauliche Entwicklungsrichtung determinierten. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts fungierten in analoger Weise das Maximilianeum und der Friedensengel als Fortsetzung dieser Planungspraxis, die Prospektarchitekturen als Zielpunkte der städtebaulichen Erschließung in der Peripherie der Stadt ansiedelt und die Frage der infrastrukturellen Anbindung noch als eine sekundäre behandelt.<sup>25</sup>

Dagegen steht im Grundriß der Idealresidenz, wie bereits erwähnt, das lineare Erschließungssystem, das den herrscherlichen Repräsentationsraum in eine Phalanx gleichbedeutender Symbolräume einbindet und damit eine scheinbare Nivellierung sowohl der formalen wie auch der inhaltlichen Bedeutung erreicht. Die Wohnung des idealen Fürstenpaares ist ebenso wie die übrigen kulturellen Institutionen angegliedert an den großen Rundgang der Promenaden und verspringenden Galerien, der keinerlei Zeichen einer Fokussierung auf einen formal oder inhaltlich motivierten Zentralbereich aufweist und

---

<sup>24</sup> Zu den verschiedenen Varianten stadtplanerischer Praxis vom Beginn bis zur Mitte des 19.Jh. mit Rechteck-, Dreieck-, einfachem Radial- sowie Radial- und Ringstraßensystem vgl. **Roennebeck**, Thomas: Stadterweiterung und Verkehr im 19. Jahrhundert. Stuttgart/Bern **1971**, S.45ff.

<sup>25</sup> Vgl. **Braunfels** 1976, S.184/185. Braunfels interpretiert diese städtebaulichen Programme als Ausdruck der Regierungskonzeption aufgeklärter und konstitutioneller Monarchien, für die das kulturelle Mäzenatentum einen ebenso starken historischen Repräsentationszwang darstellte wie die Schloßbaupraxis der feudalabsolutistischen Epochen. Damit wird also wiederum auf die Durchdringung herrscherlicher und bürgerlicher politischer Interessen hingewiesen, indem die höfische Baupraxis als Reflex bürgerlich-öffentlicher Anforderungen interpretiert wird.

selbst den zentralen Thron- und Festsaal durchstößt. Das lineare System des Galerierundganges erscheint als offenes, nicht durch Abgrenzungen bestimmtes Strukturprinzip eines autonomen Verkehrsraumes und ist nach allen Seiten hin offen und variabel fortzusetzen.

Siegfried Giedion hat das Wesen der linearen Erschließung urbaner Architekturräume wie folgt charakterisiert und damit Prinzipien für die Stadtplanung des 20. Jahrhunderts nachzuweisen versucht, die aber bereits auch auf Schinkels Residenzsystematik des Jahres 1835 angewandt werden können:

"Es besteht kein Zweifel, daß wir von dynamischen Veränderungen, von Verkehrsmitteln beherrscht werden. Wo immer ein neuer Stadtplan auftaucht, ist das erste der Verkehrsstrang, der die Stadt oder Siedlung als Lebensnerv durchkreuzt. (...) In der linearen Stadt sind alle Funktionen nebeneinander aufgereiht. Die Ausrichtung auf die dynamische Verkehrslinie, die später zur Straße für das Auto wurde, hat sich bis heute weiterentwickelt."<sup>26</sup>

Die von Giedion formulierten Kriterien urbaner Strukturen des 20. Jahrhunderts machen auf sinnfällige Weise deutlich, daß Schinkels Residenz weniger als Schloßanlage denn als Stadtplanungskonzept aufgefaßt werden muß. Seine Vorgehensweise einer linearen Architekturkonzeption geschieht nicht auf der Basis einer eindimensionalen Art der Raumererschließung, die sich additiv von einer Raumeinheit zur nächsten fortsetzt, sondern wird erreicht durch die systematische Konzeption eines mehrdimensionalen Verkehrssystems, das verschiedene Erschließungswege miteinander verbindet und übereinanderlagert. Auch dieser Faktor der Ausdifferenzierung unterschiedlicher Verkehrsstrukturen stellt einen wesentlichen Aspekt in Giedions Betrachtungen des Funktionsraumes Stadt im 20. Jahrhundert dar:

"Die dritte Raumkonzeption kann hier nur an einigen Symptomen dargestellt werden. Wir stehen noch am Anfang. Dennoch läßt sich die Tendenz klar erkennen. Sie geht auf eine Trennung der heute noch wirr ineinander verknäuelten Funktionen aus: Fußgänger und Verkehr; aber auch auf eine prinzipielle Trennung von Geschäfts-, Wohnviertel und Schulen, die schon länger versucht wird. Die Trennung von Autoverkehr und Fußgänger ist ebenso schwierig, wie unerläßlich. Es bleibt kein anderer Ausweg, als gewisse Zonen dem Verkehr zu versagen und Fußgängerreservate zu errichten."<sup>27</sup>

Bezüglich der Erschließung von Architekturzusammenhängen macht dies also eine völlig veränderte Auffassung von Räumen und Wegen in der Architektur deutlich, die über die Anforderungen an die Bauaufgabe eines Schlosses hinausgeht und auf den Kontext größerer architektonischer und insbesondere stadtplanerischer Zusammenhänge verweist. Schinkels Konzept stellt eine der innovativsten Lösungen dieser Art für das frühe 19. Jahrhundert dar.

---

<sup>26</sup> Siehe Giedion 1969, S.282ff.

<sup>27</sup> Giedion 1969, S.282;

Mit der linearen Anordnung von Funktionsarchitekturen, integrierten Gärten und Höfen an das dominante Wegesystem wird eine Dezentralisierung in der Raumauffassung erreicht, die die Modalitäten der Erschließung selbst zu einem formalen Element der Komposition werden läßt. Verkehrswege werden dadurch also nicht mehr ausschließlich im Dienste der Erschließung einer Architekturanlage aufgefaßt, sondern erhalten eine eigenständige Wertigkeit, die formal durch die differenzierte Gestaltung von verschiedenen Verkehrsräumen zum Ausdruck kommt. Die Bewegung im Raum selbst wird zum inhaltlichen Programm der Gebäude, deren architektonische, bildliche und plastische Ausgestaltung zur Anreicherung des Geschehens an sich dient und den physischen Vorgang der Bewegung im Raum zu einem geistigen der Kontemplation, des Sehens und Denkens während des Gehens werden läßt.

Diese auch programmatisch aufzufassende Konzentration auf den mehrschichtigen, in sich differenzierten innerarchitektonischen Verkehr wird bereits mit der stadtseitigen Portalanlage der Residenz eines Fürsten exemplarisch vorbereitet.( Abb .9 )

Schon der Eingang in die Schloßanlage wird vom Element der Bewegung dominiert: Nach dem Durchqueren des Eingangshofes wird beim Eintritt in die Grotte hinter dem monumentalen Rundbogen der Blick des Betrachters auf die beidseitig ansteigenden Tunnels der Fahrampen freigegeben.<sup>28</sup> Diese gewähren nicht den Blick auf das Ziel ihres Verlaufes, sondern können lediglich als dunkle "Schleusen" wahrgenommen werden, an deren Ende der Aufstieg wieder von Tageslicht beschienen wird. So wird also bereits in der Eingangssituation mit verschiedenen Wahrnehmungsmustern durch einem häufigen Wechsel von Licht und Dunkelheit gearbeitet.

Einerseits führen sie dem Rezipienten ein Ziel vor Augen und machen seine Bewegung innerhalb der Architektur des Vorhofes damit zu einer räumlich ausgerichteten. Dies geschieht zum Beispiel bereits mit den beiden Portiken, die den Weg durch die quadratische Vorhofanlage markieren und die Eingangssituation formal bestimmen.( vgl. Abb. 13 ) Dementgegen wird aber auch der Faktor der optischen Ziellosigkeit thematisiert, indem der weitere Verlauf des Eingangsweges innerhalb der Substruktionstunnel das Ziel des Weges nicht zu erkennen gibt und auch keine sich kontinuierlich steigende Prachtentfaltung aufweist, die dem Rezipienten die Richtung seines Aufstiegs weisen könnte.

Der Weg der Rampen durch die Substruktionen ist der schmucklose Weg an sich, der weder der Inszenierung herrscherlicher Ikonographie noch der zeremoniellen höfischen Prachtentfaltung dient. Sein hermetischer Raum ist ein symbolischer, der in der formalen Reduktion den Herannahenden auf sich selbst und seine eigene Befindlichkeit verweist. Die

---

<sup>28</sup> Der Schnitt durch Einfahrt, Vorhalle, Thron- und Festsaal zeigt die tunnelartige Gestaltung der Einfahrten zu den Rampen in der Grottenanlage und deren ästhetisch völlig reduzierte, funktionale Architektur. Siehe **Peschken 1979**, Abb.270.

Reduktion der räumlichen Inszenierung soll zu einem Höchstmaß an kontemplativer Konzentration auf den Paradigmenwechsel dienen, der beim Eintreten in die Architektursystematik auf dem Residenzplateau deutlich wird.

Auch wenn der Typus einer auf Substruktionen gelagerten Schloßarchitektur, die über ein Rampensystem erschlossen wird, auf den ersten Blick zeittypisch erscheint<sup>29</sup>, so macht Schinkels Behandlung dieses Motives doch einen qualitativen Unterschied deutlich, der sich auf die inhaltlichen Aspekte des Eintritts in den Residenzbezirk bezieht. Die innerhalb der Substruktionen liegenden Fahrrampen sind keine im Sinne absolutistischer Fassadengestaltungen kompositorisch auf das Gesamterscheinungsbild der Architekturanlage abzielenden Motive zeremonieller Steigerung, wie noch in Gentz' Entwurf zu einem fürstlichen Lustschloß von 1793<sup>30</sup> oder in Friedrich Gillys Skizzen zu einem hochgelegenen Schloß um 1800<sup>31</sup> ( Abb. 69 und 122 ). Vielmehr stellen sie nach innen verlagerte, formal reduzierte Bedeutungsräume dar, die, wie bereits dargelegt, eine geistige und gedankliche Vorbereitung des Rezipienten beim Eintritt in die Grottenanlage interpretierend unterstützen sollen. Durch diesen ästhetischen Bruch zwischen äußerer Prachtentfaltung im Bereich des säulenumstandenen Vorhofes und formaler Reduktion im Inneren der Fahrwegtunnels wird ein Wechsel der Wahrnehmungsvorgaben angedeutet, der auf eine veränderte Situation innerhalb der Architektur hinweist und dem Besucher der Residenz eine gesteigerte Aufmerksamkeit im rezeptiven Verhalten abverlangt.

Der Weg hinein in die Residenz wird also nicht als bloßer Faktor der repräsentativen Erschließung verstanden und somit in die Inszenierung einer höfischen Architekturargumentation einbezogen, sondern erhält einen davon unabhängigen, eigenständigen Symbolgehalt, der die rein funktionale Bedeutung der Architekturerschließung des Residenzschlosses durch die Grotten - und Tunnelmotivik überhöht und zu einem gleichnishaften Bild geistiger Annäherung werden läßt.

Wahrnehmung und Sehen in der Architektur werden durch den Wechsel von Prachtentfaltung und Reduktion, von räumlicher Weite und Enge des Blicks inszeniert.

Auch das bildplastische Programm unterstreicht die unterschiedlich motivierten "Erlebnisräume" und damit die symbolische Idealisierung der Bedeutung des Weges. Wird der Haupttympanon des Eingangshofes von der Darstellung des unbekleideten ersten Menschenpaares bekrönt, das nicht den Eingang zu einer Residenz vermuten läßt, sondern auf den Eingang ins "Paradies" hindeutet, so stellt sich der programmatische Wechsel bereits im Inneren des Hofes dar. Dieser wird von den links und rechts des Weges stehenden Herrscherbildern auf hohen Postamenten dominiert, spielt also eindeutig auf die höfische Komponente der Anlage an, indem die dynastische Argumentation in den Vordergrund tritt

---

<sup>29</sup> Forssman 1981, S.221.

<sup>30</sup> Nerdinger/Philipp 1990, S.102, Abb.16.

<sup>31</sup> Forssman 1981, S.222, Abb.145.



und auf die Legitimität des betretenen Herrschaftsbereiches hinweist. Wiederum der nächste Raum in der Abfolge, die kolossale Grotte, wird nicht bauplastisch in diese Herrscherikonographie einbezogen, sondern bleibt als nahezu leerer Raum, gleichsam als "Hades" stehen, der zur Fokussierung des Eingangsbereiches und zur assoziativen Vorbereitung auf die im Dunkeln liegenden Rampenanlagen dient.<sup>32</sup>

Diese wiederum bringen eine neue, formal reduzierte optische Qualität in die Raumabfolge ein und erfordern abermals eine veränderte Rezeptionsweise von der höfischen Repräsentation hin zum reinen Technizismus.

Der Erschließungsweg verschließt sich so der architektonischen Indienstnahme durch eine repräsentative höfische Ikonographie und erhält eine autonome symbolische Funktion, die über den Kontext einer fürstlichen Residenz hinausverweist und an die bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnte Zauberflöthematik denken läßt.

### **Bewegung und Beobachtung**

Die Bedeutung der weit ausladenden Fahrrampen ohne nebengeordnete, alternative Treppenzugänge auf das Residenzplateau, die eine Erschließung zu Fuß nahezu ausschließen, wird durch weitere zusätzliche Architekturmotive auf der oberen Residenzebene als symbolischer Weg akzentuiert:

Im Verlauf der ausgedehnten Rampenarchitektur, die den Prozeß des Aufsteigens nicht auf ein Minimum an Wegstrecke reduziert, so wie es eigentlich zu erwarten wäre, sondern ihn über die gesamte Breitenerstreckung der Substruktionen in flacher Steigung ausdehnt, siedelt Schinkel oberhalb der Wege besondere Aussichtspunkte an, die die Beobachtung der Bewegung sowohl ausschnitthaft als auch in ihrer Gesamtheit erlauben. Auf der linken Seite des Rampensystems ist in der Achse des aufsteigenden Weges eine Exedra ( Abb. 123 ) im Garten positioniert, die nicht nur als antikes Zitat, sondern durch ihre Funktion in der antiken Theaterarchitektur ebenso als Punkt einer bewußten Wahrnehmung determiniert ist<sup>33</sup> und die Bedeutsamkeit des Wahrgenommenen impliziert. Sie ist so angelegt, daß der Betrachter das Heraufkommen der Wagen aus den tunnelartigen Schächten der Substruktion sieht, ihren weiteren Verlauf nach der Kehre des Weges in Richtung des Peristyls des Thron- und Festsaales aber nicht verfolgen kann. Dadurch wird ausschnitthaft auf ein Phänomen hingewiesen, das nicht als Bewegung von einem fiktiven Punkt A zu einem fiktiven Punkt B verstanden ist, sondern auf die Bewegung als solche und als nicht zielgerichtet hinweist. Der Betrachter sieht beim Anblick der fahrenden Droschken einen

---

<sup>32</sup> Zur Deutung der in der Grotte vorhandenen Skulpturen, die in halbrunden Nischen aufgestellt sind, lassen sich aufgrund des vorhandenen Planmaterials keine weiteren Angaben machen. Vermutlich werden sie aber als Bestandteile des skulpturalen Programms zur Verherrlichung des Goldenen Zeitalters gedacht gewesen sein, stellten also einen ersten Kontrapunkt zur höfischen Ikonographie des Vorhofes dar.

<sup>33</sup> Vgl. **Schönemann 1989**, S.64 f.

Bewegungsablauf, der aus der dunklen tunnelartigen Öffnung heraufkommend auf die Residenzebene hin ansteigt. Mit dieser Reduzierung auf einen Ausschnitt aus dem Bewegungsablauf werden Formen der Wahrnehmung zitiert, die besonders für die Wegstrukturen des Landschaftsgartens und die fernperspektivische Erschließung des Gartenraumes konstituierend sind. ( vgl. Abb. 121 )

Gerade wenn Sichtachsen von Wegachsen durchschnitten werden, erhält die Beobachtung der in der Ferne wandernden Gartenbesucher eine wahrnehmungsästhetische Qualität, die auf die Bewegung als solche hinweist und wie ein bewegtes Bild zu rezipieren ist.

Mit dem statischen "Bild" der Tunnelöffnung dagegen, das dem sich auf der Exedra befindenden Betrachter gleichfalls gegenübergestellt ist, wird wiederum die Thematik des Grabes anwesend gemacht, die architekturikonographisch in eine enge Verbindung mit dem Architekturmotiv der Exedra zu bringen ist.<sup>34</sup> In Analogie zur symbolischen Bedeutung des Eintretens in das Rundbogenportal am Eingang zur Residenz wird damit auch der Rezeptionsprozeß beim Herauffahren auf das Bergplateau als der symbolische Aufstieg von der Unterwelt des Grabes in die "ideale" Welt der Residenz inszeniert. Der Rezipient verläßt die untere, "reale" Welt, die von Adam und Eva und den dynastischen Repräsentationsfiguren der Herrschaft symbolisch begleitet und legitimiert wird, und begibt sich durch den assoziativen Grottenraum des Todes auf den Weg in einen höheren "geistigen", gleichsam intellektualisierten Bildraum, der nicht mehr durch eine eindeutig höfische Bildprogrammatik gestaltet, sondern zunächst in der Südachse der Galerie durch das klassische Freskenprogramm des Goldenen Zeitalters als Ziel des Weges bestimmt wird.

Die Darstellung von Adam und Eva an der exponiertesten Stelle der Portalsituation kann deshalb in zweifachem Sinn verstanden werden: Geht der Rezipient unter ihnen hindurch, betritt er gleichsam den Weg zum Ursprung des naturhaften Menschen, der hier visualisiert wird, das heißt er begibt sich in eine gegenüber der Stadt veränderte Bewußtseins- und Wirklichkeitsebene. Demgegenüber hat aber das ideale Menschenpaar gewissermaßen bereits die "ideale" Ebene der Residenz verlassen und ist der "realen" Welt der unterhalb vor der Residenz liegenden Stadt zugeordnet. Adam und Eva sind hier also bereits im Zustand nach dem Sündenfall aufgefaßt, womit wiederum auf die Bedeutung der Thematik des Goldenen Zeitalters für die gesamte Anlage der Bergresidenz und die Differenzierung zwischen Realität und Idealität hingewiesen wird.

Die idealische Nacktheit von Adam und Eva kann, wie bereits erwähnt, darüber hinaus aber auch als appellative Rezeptionsanweisung aufgefaßt werden, die die Zielgruppe der Residenzrezipienten nicht auf einzelne gesellschaftliche Schichten beschränkt. Obwohl als Reflex einer Stadttoranlage aufzufassen, weist die Portalanlage nicht das klassische Bildprogramm einer solchen auf. Statt militärischer oder herrscherlicher Symbole verkörpern Adam und Eva einen allgemeinen Anspruch an den natürlichen Menschen als

---

<sup>34</sup> Vgl. Kunst 1994, S.44.

Grundstufe der menschlichen Kulturentwicklung, wie er in der Figur des Papageno auch in der für das Verständnis des Eingangsportals wichtigen Zauberflöthematik dargestellt ist.<sup>35</sup>

Daß der in architektonischen "Schluchten" verlaufende Weg der Auf- und Abfahrt zur Residenz von Schinkel als Bild eines bedeutsamen und bewußten Aufstiegs intendiert ist, wird weiterhin durch die Tatsache verdeutlicht, daß die Rampenanlagen nicht völlig von der Architektur überbaut sind und ausschließlich unter den Residenzbauten in den Substruktionen liegen, sondern statt dessen in ihrem unüberdeckten Verlauf von Laubengängen auf dem Residenzplateau flankiert werden. Aus diesen Laubengängen gibt sich für die Benutzer der Terrassenanlagen immer wieder der Blick in die "Schluchten" des symbolischen Aufstiegsweges frei. An den westlichen und östlichen Flanken der Gesamtanlage liegen zusätzlich jeweils Aussichtspunkte, die nicht nur den Blick auf die komponierte Ideallandschaft zu Füßen der Residenz ermöglichen, sondern den Rezipienten auch genau den Verlauf der Fahrwege nachvollziehen lassen. Ist es im westlichen Teil der Südachse die exedrenartige Laube vor dem Sitzungssaal des Staatsrates ( Abb. 123 ), die direkt oberhalb des Scheitelpunktes der Wegeführung plazierte ist, so dient im östlichen Teil der Anlage die Laubengalerie um den Rundtempel der Kupferstichsammlungen ( Abb. 14 a ) dieser Art der Beobachtung der Weggelände und der Heraufkommenden.<sup>36</sup>

Der Faktor des Beobachtens wird also ebenso konstitutiver Bestandteil der Architektursystematik und einer theaterhaften Inszenierung des Eingangs wie die Betonung der Bewegung fahrender Droschken in den Schluchten selbst. Damit erklärt sich auch das Prinzip der linearen Architekturorganisation innerhalb der Residenzsystematik, das der freien Bewegung und dem Verkehr die entsprechende vorrangige Bedeutung zuweist und die Weger-schließung vor die Raumschließung stellt.

Mit Schinkels Idee einer räumlichen Isolierung der Fahrwege zwischen Stadtebene und Residenzplateau wird der wesentliche Unterschied zu herkömmlichen Schloßanlagen der Zeit greifbar, die den Zutritt auch in der Ansicht der Anlagen noch im Sinne eines barocken Wegzeremoniells als Gestaltungsmoment in die Komposition des Prospekts einbeziehen.

Für den Vergleich mit Schinkels Residenz sehr eindrucksvoll ist diese grundsätzlich anders aufzufassende Praxis der Choreographie des Zutritts wiederum an der typologisch insgesamt vergleichbaren Anlage der Klenzeschen Walhalla ( Abb. 29 ) nachzuvollziehen. Klenze bindet die Substruktionen und Treppenrampen in das symbolische Programm des Architekturprospekts ein und intendiert damit eine kulturtheoretische Bedeutung, die beim

<sup>35</sup> Siehe **Starobinski 1981**, S.152ff.

<sup>36</sup> Heinz Schönemann weist auf die Bedeutung des Faktors der Bewegung in Zusammenhang mit der Exedra in Charlottenhof hin. Vgl. **Schönemann 1989**, S.64.

fernen Blick auf die Walhalla für den Rezipienten nachvollziehbar werden soll.<sup>37</sup> Ist der Aufstieg zur Architektur des Nationalmonuments als Weg durch die historischen Epochen der Kultur hinauf zum deutschen Ruhmestempel zu verstehen, so wird der Weg hinauf zur Idealresidenz Schinkels gleichsam zum Weg der Verinnerlichung, der nicht von der Stadtseite aus erkennbar ist, sondern nur von solchen Beobachtern wahrgenommen werden kann, die bereits auf der idealen, gleichsam intellektualisierten Ebene der Residenz angekommen sind.<sup>38</sup> Für den Gesamteindruck der Ansicht spielt der Modus des Hinaufstiegens der Besucher keine Rolle, sondern ausschließlich die klare Trennung zwischen Oben und Unten. Im Gegensatz zu Klenzes Walhalla wird damit der Aufsteigende bei Schinkel nicht zu einer Staffagefigur in der Fernansicht der Architektur und so zum integralen Bestandteil des von Klenze intendierten Kulturabbildes, sondern er begibt sich in eine räumliche "Schleuse", die den Weg zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Wirklichkeitsebenen - oder besser gesagt: zwischen politisch - kulturellen Bewußtseinsstufen - markiert und infolgedessen zwei Lebensrealitäten städtischer Gemeinschaft voneinander trennt.<sup>39</sup> Während der Auffahrt auf das Residenzplateau geben vereinzelte Zwischenräume in der Blendarkatur der Substruktionen den Blick auf die zurückgelassene Welt der Stadt frei, der dem Rezipienten so auch die topographische Veränderung klar werden läßt.

Der Betonung der Fahrwege kommt über diese symbolische Bedeutung hinaus noch ein weiterer inhaltlicher Aspekt hinzu, der den Unterschied zwischen Schinkels Residenz eines Fürsten und vergleichbaren Schloßanlagen der Zeit erkennen läßt: Die Erschließung der Architektur ist zu Fuß fast nicht mehr zu bewältigen, da keine direkten Treppenaufgänge eine Verbindung zwischen der Stadt und dem Residenzplateau herstellen. Stattdessen wird der gesamte Architekturzusammenhang der Bergresidenz zunächst ausschließlich von Fahrwegen für Kutschen erschlossen und macht folgerichtig eine Differenzierung der Wegesysteme auf dem Bergplateau erforderlich.

Diese Ausschließlichkeit und die formale Betonung der Fahrwege macht für die Interpretation der Residenz eines Fürsten im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Schloßentwürfen den Kontext städtischen Verkehrs zwingend, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem der zentralen Probleme für die städtebauliche Entwicklung der europäischen Großstädte wird.

---

<sup>37</sup> **Traeger 1995**, S.499 ff. Eine insgesamt vergleichbare Wegführung über Rampen und gegenläufige Treppen zeigt die bereits in die Untersuchung aufgenommene Vorskizze zu einem allegorischen Gemälde auf die Befreiungskriege (Abb.32) aus Schinkels Lehrbuchmappen.

<sup>38</sup> Zur Bedeutung des Bildes der gegenläufigen Treppe als Läuterungsmotiv, das als gedanklicher Hintergrund des symbolischen Aufstiegs durch die Rampensysteme der Residenz betrachtet werden kann, siehe **Schönmann 1989**, S.70/71.

<sup>39</sup> Vgl. dazu die Ausführungen des vorangegangenen Kapitels zur symbolischen Bedeutung des Rundbogenmotivs in der Portalanlage der Residenz.

## Stadt und Verkehr im frühen 19.Jahrhundert

Das innerstädtische Verkehrsaufkommen in den Großstädten steigt aufgrund der stärker werdenden bürgerlichen Präsenz und der steigenden Bedeutung des Individualverkehrs in den Jahren nach 1800 sprunghaft an und führt zu einer völligen Überlastung der überkommenen Straßensysteme in den noch von mittelalterlichen Wegestrukturen geprägten Stadtzentren.<sup>40</sup>

Auch in technologischer Hinsicht erhält das Thema der Bewegung und des Verkehrs eine enorme Wichtigkeit durch die Entwicklung der Lokomotive und den Beginn des Eisenbahnbaus in England ab 1825, der eine völlig veränderte Wahrnehmung von Raum und Zeit zur Folge hat und die spätabolutistischen europäischen Gesellschaften einem grundlegenden Wandel unterzieht. Die veränderten Lebensgewohnheiten der etablierten bürgerlichen Schichten und die zunehmende individuelle Mobilität der Stadtbevölkerungen führen zu völlig veränderten Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten, wie es beispielsweise der Reflex der Eisenbahnfahrt in der Malerei bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zeigt.<sup>41</sup>

Die Problematik des Verkehrswesens ist gerade in Preußen in den späten zwanziger und den frühen dreißiger Jahren virulent, da sich durch die Forcierung des infrastrukturellen Ausbaus auch die Bedingungen bürgerlicher Wirtschaftspolitik verändern. Einige kurze Daten zur preußischen Verkehrssituation verdeutlichen die einschneidenden Veränderungen:

Der Chausseebau im Königreich Preußen zeichnete sich innerhalb eines Zeitraumes von 20 Jahren durch die nahezu Verdreifachung der ausgebauten Landstraßen aus. Waren es 1816 noch 3836 km, so 1830 schon 7301 km und 1840 bereits 11009 km befestigter Straßen.

Für die Entwicklung des Dampfschiffverkehrs gilt Vergleichbares. Im Jahr 1816 wurde auf der Werft der englischen Ingenieure Humphreys und Biram in Spandau das erste Dampfschiff in Preußen gebaut. Die "Prinzessin Charlotte" verkehrte als erstes Schiff der Königlichen Seehandlung zunächst noch vorwiegend für die höfische Gesellschaft zwischen Berlin, Charlottenburg und Potsdam, bevor die Dampfschiffahrt auch für bürgerliche Kreise geöffnet wurde. Bereits 1826 wurde die Preußisch - Rheinische Dampfschiffahrtsgesellschaft in Köln gegründet und der erste Linienverkehr auf dem Rhein aufgenommen. Die

---

<sup>40</sup> Vgl. **Geist**, Johann Friedrich: Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. München **1969** (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts.5), S.90.

<sup>41</sup> Z.B. in den späten Bildern William Turners(1775-1851), in denen die Konturen der Motive und der Landschaftsdarstellung fast schon völlig zugunsten der reinen Farbe aufgelöst sind. Diese Entmaterialisierung des Gegenständlichen stellt eine wahrnehmungsästhetische Qualität dar, die wesentlich durch das beschleunigte Tempo der Fortbewegung infolge der Technisierung des Verkehrs mitbedingt wurde. Vgl. zum Verhältnis von Licht, Raum und Bewegung bei Turner die Untersuchung von **Seibold**, Ursula: Zum Verständnis des Lichts in der Malerei J.M.W. Turners. Phil.Diss. Heidelberg **1987**, S.59-81; desw. **Hofmann** **1995**, S.358-378, 681.

preußische Seehandlung eröffnete dann zwischen 1830 und 1832 den Linienverkehr zwischen Berlin und Hamburg.

Ein weiterer wichtiger technologischer Fortschritt für die Kommunikation innerhalb des Staatsgebietes wurde durch die Errichtung der ersten optischen Telegraphenlinie zwischen Berlin und dem Rheinland in den Jahren 1832 / 33 erreicht, die zunächst militärischen Zwecken vorbehalten blieb.<sup>42</sup>

Mit diesen maßgeblichen technischen Innovationen veränderte sich nicht nur die Bedeutung der Kommunikationsübermittlung im preußischen Staatsgebiet grundlegend, sondern auch das individuelle Reiseverhalten insbesondere der höfischen Kreise und des wohlhabenderen Bürgertums.

Das Thema des ansteigenden Verkehrsaufkommens innerhalb der Stadtzentren, aber auch zwischen verschiedenen Städten, Ländern und Kontinenten wird aber nicht nur vor diesem konkreten Hintergrund einer zunehmenden individuellen Mobilität wahrgenommen, sondern implizierte eine enorme gesellschaftspolitische Komponente, deren Bedeutung den Zeitgenossen deutlich war.

Mit dem Ausbau des Dampfschiffverkehrs und dem Bau der ersten Eisenbahnlinien in England seit 1825 wird Verkehr im allgemeinen zur Chiffre für das Aufbrechen lokaler und nationaler Beschränkungen und den Transport nicht nur von Menschen und Gütern, sondern auch von Ideen. Dieser gesellschaftspolitische Bedeutungszusammenhang wird von den Zeitgenossen durchaus wahrgenommen und dementsprechend formuliert. Ludwig Börne schreibt beispielsweise 1831 dazu:

"Diese Eisenbahnen sind nun meine und Lists Schwärmereien wegen ihrer ungeheuern politischen Folgen. Allem Despotismus wäre dadurch der Hals gebrochen, Kriege ganz unmöglich."<sup>43</sup>

Zu den Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung, die durch das beschleunigte Reisen hervorgerufen wurden, schreibt Heine 1843:

"Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden."<sup>44</sup>

Auch Schinkel ist sich der gesellschaftspolitischen Relevanz bewußt, die sowohl durch den zunehmenden Verkehr in den großstädtischen Zentren als auch durch die Entwicklung neuer Technologien und Verkehrsmittel bedingt ist, wenn er 1838 in einem Brief an seinen Schwager Berger schreibt:

---

<sup>42</sup> Alle angegebenen Daten aus **Büsch**, Otto (Hg.): Handbuch der preußischen Geschichte. Bd.2: Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens. Berlin/New York **1992**, S.147ff.

<sup>43</sup> Zit. nach **Minaty**, Wolfgang (Hg.): Die Eisenbahn. Gedichte-Prosa-Bilder. Frankfurt **1984**, S.34.

<sup>44</sup> Zit. nach **Minaty** **1984**, S.60.

"(...) daß über 20 Dampfschiffe für America gebaut werden, welche ebenso die Europäer dorthin als die Americaner hierher führen wird und dazu beitragen muß, den Ideenaustausch zu fördern, und was wird dies für politischen und staatswirthschaftlichen Einfluß haben!"<sup>45</sup> Gerade beim Blick auf das gesellschaftspolitisch vorbildliche Amerika mit seiner bürgerlich-demokratischen Verfassung gehen politische und wirtschaftliche Erwartungen auch für ihn eine enge Synthese ein.

Ausgangspunkt aller dieser utopischen Vorstellungen von der Bedeutung des Verkehrs für die Entwicklung eines bürgerlichen Gesellschaftslebens ist ein ökonomischer und ideologischer Internationalismus, der als wichtige Lebensqualität der europäischen Großstädte, insbesondere von Paris und London, betrachtet wird. Der Verkehr, die Verbreitung nicht nur von Waren, sondern auch von staatsphilosophischen und gesellschaftspolitischen Ideen über nationalstaatliche Grenzen hinweg wird sowohl als eine entscheidende Voraussetzung als bereits auch Konsequenz der spezifisch bürgerlichen städtischen Gesellschaften in Paris und London angesehen, die insbesondere deutsche Intellektuelle und Reisende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Gegenpol zu den in jeder Hinsicht beengten Verhältnissen in Deutschland wahrnehmen.<sup>46</sup> Die Entwicklung eines originär städtisch-bürgerlichen Lebensraums war gerade für die zeitgenössischen Beobachter an der Wende zum bürgerlichen 19. Jahrhundert einer der entscheidensten Eindrücke, den sie von ihren Reisen in die kulturellen Zentren Europas mitbrachten.

## 2. Bürgerliche Freiräume

Mit der Schleifung der mittelalterlichen Bollwerke waren in Paris große Freiflächen entstanden, die mit von Bäumen flankierten Promenaden, den Boulevards, für ein sich zusehends selbstbewußter gerierendes Bürgertum gestaltet wurden.<sup>47</sup> Dem größeren Bedürfnis an öffentlichen Lustbarkeiten für dieses bürgerliche Publikum dienten auch die zahlreichen Jahrmärkte, Vauxhalls und Vergnügungsparks am Rande des mittelalterlichen Altstadt-kerns, die zur Wurzel der städtischen Ökonomiebauten der Passagen und Galerien wurden. Waren diese kommerziellen Architekturen zunächst als fürstliche Projekte entstanden, wie beispielsweise noch das Palais Royal (ausgebaut seit 1780), das als kulturelles und wirtschaftliches Zentrum auf eine Idee des Herzogs von Orléans zurückging, so werden diese ehemals in die repräsentativen Anforderungen der Residenz einge-

<sup>45</sup> Schinkel in einem Brief an Berger aus Kissingen vom 18. Juli 1838; zit. nach **Mackowski**, Hans (Hg.): Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken. Berlin 1922, Reprint Frankfurt/Berlin/Wien **1981**, S.188.

<sup>46</sup> Für die wirtschaftliche Entwicklung in Preußen war dieser überstaatliche Gedanke bereits bei den Reformern um Stein und Humboldt von Bedeutung. Seit 1817 wurde an der Reform des Zollwesens gearbeitet, nach langwierigen Verhandlungen kam es erst 1833 zur Gründung des deutschen Zollvereins, der 1834 in Kraft trat. Der liberale Internationalismus der Intellektuellen ist also in engem Zusammenhang zur politischen Diskussion und zur wirtschaftlichen Prosperität Preußens zu sehen. Vgl. **Treue 1975**, S.68ff.

<sup>47</sup> **Stahl**, Fritz: Paris. Eine Stadt als Kunstwerk. Berlin **1929**, S.128.

bundenen Anlagen bereits binnen weniger Jahre von einer städtischen Öffentlichkeit okkupiert und fortan zu den bevorzugten Schauplätzen bürgerlicher Selbstdarstellung der neu errungenen gesellschaftlichen Position.<sup>48</sup> Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts übernahmen diese Bedeutung als Schauplatz bürgerlicher Kultur in stärkerem Maße die großen Boulevards, die nach Baron Haussmanns radikaler Stadtumstrukturierung im Auftrag Napoleons III. seit 1852 entstanden und die Struktur der Pariser Innenstadt grundlegend veränderten.<sup>49</sup>

Aufgrund der Bedeutung des bereits in den ersten Jahrzehnten nach der Revolution sich neu entfaltenden Gesellschaftslebens in Paris und der daraus resultierenden spezifisch städtischen Kulturformen entsteht gerade in Deutschland eine besonders aufmerksame intellektuelle Rezeption dieser bürgerlich geprägten großstädtischen Verkehrszentren und ihrer Kommunikationsmedien, die auch in Schinkels Residenz eines Fürsten ihren architektonischen und gedanklichen Niederschlag finden.

## Die Panoramen

Als eines der meist rezipierten bürgerlichen Massenmedien in den Großstädten der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts wird auch in Berlin das Ausstellen von Panoramen immer populärer und zu einem entscheidenden Wirtschaftsfaktor für Unternehmer und Künstler. Auch Schinkel verdiente in den ersten Jahren vor dem Beginn seiner architektonischen Arbeit in der preußischen Bauverwaltung seinen Lebensunterhalt als Panoramenmaler in Zusammenarbeit mit dem Unternehmer Gropius, der verschiedene Panoramen und Dioramen betrieb. Diese Panoramistentätigkeit erscheint dem künstlerischen Umfeld Schinkels sowie den Biographen allerdings als nicht angemessen und für einen seriösen Künstler als wertlose "Knochenarbeit".<sup>50</sup> Aufgrund der begrenzten Quellenlage konnte die Forschung auf diese Arbeiten nur wenig eingehen, denn Umfang und Bedeutung von Schinkels Tätigkeit als Panoramenmaler lassen sich nur noch anhand einiger weniger Beispiele aus dem Nachlaß nachvollziehen.<sup>51</sup> (Abb. 124) Thematisch behandelte Schinkel in seinen Panoramabildern populäre Sujets, wie historische Ereignisse, Reiseeindrücke, herausragende internationale Bauwerke und berühmte Städteansichten. Neben solchen allgemein bevorzugten Themen werden in Berlin gleichzeitig panoramatische Darstellungen der Stadt selbst immer beliebter, mit denen das bürgerliche Publikum instandgesetzt wurde, seinen neu "eroberten" Lebensraum zu reflektieren und sich den eigenen Gewohn-

<sup>48</sup> Zur Geschichte des Palais Royal siehe: **Le Palais Royal**. Ausstellungskatalog. Musée Carnavalet. Paris 1988.

<sup>49</sup> **Stahl 1929**, S.153.

<sup>50</sup> Vgl. dazu **Grisebach**, August: Carl Friedrich Schinkel. Architekt-Städtebauer-Maler. Berlin 1924, Neuausgabe Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S.40f.

<sup>51</sup> Vgl. **Schinkel 1982**, S.37f.; grundlegend zur Entstehung und Bedeutung des Bildtypus des Panoramas siehe **Oettermann**, Stefan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/M. 1980.



heiten des alltäglichen Lebens gegenüberzusehen. So konnte sich der bürgerliche Rezipient im Fall der sogenannten "Lindenrolle", einem Längspanorama, das um 1820 entstanden war, auf einen virtuellen Spaziergang durch die beiderseits von Gebäuden flankierte Prachtstraße Berlins "Unter den Linden" begeben. Die Art des Mediums setzte zur Erfassung des Dargestellten die Bewegung des Rezipienten voraus und ließ so den Eindruck eines virtuellen Weges in der Stadt entstehen. Im Unterschied zu den Rundpanoramen, die dem Betrachter einen festen Standpunkt bei der Rezeption zuwiesen, wurde mit den Längspanoramen auf den sich in der Stadt bewegendenden Menschen, den "Flaneur" angespielt, wie er sich in Paris als neuer gesellschaftlicher Typus des Stadtbürgers bereits in den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts herausbildete.

Im Jahr 1834 entstand das berühmte "Panorama Berlins vom Dach der Friedrich-Werderschen Kirche" ( Abb. 125 ) von Eduard Gärtner, das 1835 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt wurde, also im gleichen Jahr, in dem Schinkel die Pläne für die Residenz eines Fürsten anfertigte.<sup>52</sup>

Der Blick vom Dach der Friedrichwerderschen Kirche auf die Stadt stellte ein bedeutendes Sonntagsvergnügen für die bürgerliche Berliner Bevölkerung dar. Gärtners Panorama reflektierte also eine spezifisch bürgerliche Rezeptionsweise des urbanen Lebenskontextes. Vergleicht man nun Schinkels Art der Darstellung des Residenzschlosses ( Abb. 1 ) mit den Panoramendarstellungen der Zeit, so werden die Gemeinsamkeiten in der Bild - und Raumauffassung deutlich. Auch die ideale Residenz wird in panoramatisch - flächenhafter Bildlichkeit wiedergegeben und berücksichtigt damit einen Bildtypus, der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts betont bürgerlich beansprucht war und auf ein städtisches Massenpublikum abzielte. Die gesellschaftliche Bedeutung der Panoramen entsprach der Vorliebe der Zeit, Beobachtungen wissenschaftlich zu objektivieren:

"Dabei kam das Erfassen der Großstadt als eine summarische Fülle, das Voranschreiten vom Einzelnen zum Ganzen der Art der Aneinanderreihung des Stoffs in den Enzyklopädi- en gleich. In den großen Flächen der Rundgemälde war aber ebenso das Wesensmerkmal der "Groß" - Stadt, nämlich ihre Quantität, auf das Vollkommenste ins Bild umgesetzt worden (...)." <sup>53</sup>

Dieser Hinweis verdeutlicht das steigende Interesse am Lebensraum Großstadt, der aber nicht nur ästhetisch rezipiert wird, sondern auch in Bezug auf die soziale Problematik und politische Bedeutung stärker ins Bewußtsein der bürgerlichen Schichten dringt, in Preußen

---

<sup>52</sup> Die Umstände unter denen auch Gärtners Panorama, das ursprünglich als eigentlich bürgerliches ausgerichtetes Massenmedium konzipiert worden war, in den königlichen Ankauf kommt, liegen in den erheblichen finanziellen Kosten für den Bau von Panoramengebäuden begründet. Deshalb zielte Gärtner direkt auf den König als Adressaten, der das Panorama nach dem erfolgten Ankauf zeitweilig ab 1837 im Neuen Flügel des Schlosses Charlottenburg ausstellen ließ. Vgl. **Stamm-Kuhlmann 1992**, S.502.

<sup>53</sup> Siehe **Brandler**, Gotthard: Frühe Stadtgänge. Die Entdeckung der werdenden Großstadt Berlin (1760 bis um 1850). in: **Klingenburg**, K.-H. (Hg.): Studien zur Berliner Kunstgeschichte. Leipzig **1986** (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), S.193 ff.

bis in die 40er Jahre allerdings ohne entsprechende sozialpolitische Konsequenzen bleibt.<sup>54</sup> Die Begeisterung für das positivistisch - enzyklopädische Erfassen der Welt, das bereits mit der Aufklärung einsetzte und im frühen 19. Jahrhundert vorerst seinen Höhepunkt erreichte, wurde begleitet von einem ökonomischen Rationalismus, der besonders die Gesellschaftsstrukturen der Großstädte grundlegend veränderte und auf der einen Seite durch den enormen Industrialisierungsschub und die damit einhergehende Landflucht den zumeist verarmten Industriearbeiter und auf der anderen individuelle bürgerliche Typen des Stadtbewohners, wie beispielsweise den Flaneur, gewissermaßen als urbanisierte typologische Weiterentwicklung des romantischen Wanderers, hervorbrachte.<sup>55</sup>

In Zusammenhang mit der Residenz eines Fürsten ist interessant, in welcher Weise Schinkel in einer späten Arbeit des Jahres 1835 noch einmal an so prominenter Stelle auf das Medium des Panoramas zurückgreift, das am Anfang seiner künstlerischen Karriere in Berlin gestanden hatte und ihm trotz der negativen Haltung der Kunstwelt gegenüber der populistischen Aufgabe immerhin die Wertschätzung des preußischen Hofes einbrachte. Schinkels panoramatische Darstellung der Residenz eines Fürsten ist insofern außergewöhnlich und nicht mit der Darstellung vergleichbarer architektonischer Projekte in höfischem Auftrag in Einklang zu bringen, als er doch gerade keine bürgerliche, sondern eine im Prinzip königliche Bauaufgabe für den Kronprinzen als Auftraggeber zu bewältigen hat.

Vergleicht man die Art der Darstellung der Residenz mit den Projekten für die Akropolis in Athen oder Schloß Orianda, werden die Unterschiede in der Architekturauffassung und in der Art der künstlerischen Präsentation augenscheinlich. Bei diesen beiden Projekten steht die Darstellung in Form einer Vedutensammlung im Vordergrund, die Ansichten und Risse miteinander verbindet. Der ausschnittshafte Blick auf die Architektur und ihre räumliche Umgebung steht im Mittelpunkt des Interesses. Die Formate bleiben in den üblichen Dimensionen architektonischer Darstellungen und sind auf eine private Rezeption der Pläne ausgerichtet.

Bei der künstlerischen Präsentation des Residenzprojektes dagegen geht Schinkel weit über das gewöhnliche Format hinaus und zeichnet eine über zwei Meter umfassende Ansicht mit analogem Grundriß im gleichen Maßstab. Noch heute erscheint dieser Plan im Vergleich zu den Beständen in den Mappen des Schinkel-Museums monumental und fällt aus dem formalen Rahmen des größten Teils der Zeichnungen und Pläne heraus.

Dies kann zum einen damit in Verbindung gebracht werden, daß die Residenz als Bestandteil des projektierten architektonischen Lehrbuches fungieren, also somit einer breiten Öffentlichkeit aus Architekturinteressierten und Schülern zugänglich gemacht werden

---

<sup>54</sup> **Brandler 1986**, S.195ff.

<sup>55</sup> Zur sozialen Situation des frühen 19. Jahrhunderts siehe **Brakelmann**, Günter: Die soziale Frage des 19. Jahrhunderts. Bielefeld **1979**, S.22 ff.

sollte. Zum anderen erscheint die Wahl des Darstellungsmodus in der weiteren Betrachtung der Residenzstruktur aber auch insofern konsequent, als Schinkel typische städtische Architekturelemente in den Grundrißzusammenhang der Residenzanlage einbringt, die eine veränderte gesellschaftliche Auffassung aus bürgerlicher Sicht innerhalb der Bauaufgabe eines Schlosses dokumentieren und die panoramatische Art der Wiedergabe als bewußte Wahl erklären.

Das Thema und seine impliziten Bezüge zu Formen bürgerlicher Kultur der Großstadt nehmen also auch Einfluß auf die Art der künstlerischen Darstellung, mit der Schinkel nicht auf das intimere Planformat vorangegangener Projekte zurückgreift, sondern eine für pädagogische Zwecke probate Darstellungsform aus seiner frühen Arbeit als Panoramamalier zitiert, die in Einklang mit der politischen Stimmung der Reformjahre zu betrachten ist. Dies erstaunt im Jahr 1835 um so mehr, als die Panoramistentätigkeit, wie bereits erwähnt, nicht als adäquater Ausdruck künstlerischer Arbeit angesehen wurde.

Mit der Analogie zur Panoramamalerei wird somit auch in der Präsentationsform des Residenzprojektes auf einen anderen rezeptiven Kontext hingewiesen, der nicht ausschließlich auf den königlichen Auftraggeber Kronprinz Friedrich Wilhelm ( IV. ) als Initiator des Lehrbuches abzielt, sondern auf ein allgemeineres Publikum ausgerichtet ist. Schinkel setzte bereits in seinen frühen Arbeiten auf diesem Feld das Panorama als pädagogisches Volksbildungsmittel ein, zielte argumentativ also auf eine breitere Öffentlichkeit. Das Panorama ist für ihn "ein pädagogischer Eros, der sich dem gesamten Volk zuwendet"<sup>56</sup> und damit den gesamtgesellschaftlichen Anspruch der bürgerlichen Künstler in der Zeit der Befreiungskriege reflektiert.

Mit dem formalen Zitat des bürgerlichen Bildungsmediums Panorama für die Präsentation einer fürstlichen Idealresidenz des Jahres 1835, also eines Projektes, das kurze Zeit nach den europäischen Unruhen in der Folge der Pariser Julirevolution von 1830 entsteht, wird der Unterschied zu der völlig anderen Art der Darstellung der Projekte Orianda und Akropolis greifbar und somit auch in der medialen Aufbereitung die Rückbesinnung auf den gesellschaftlichen Konsens der ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts spürbar.

Mit dieser Beobachtung erschließt sich demzufolge auch der gedankliche Zusammenhang zwischen räumlicher Rezeptionsweise der Residenzarchitektur und der Form ihrer künstlerischen Darstellung:

Die Betonung des Elementes der Bewegung, die Erschließung der Architektur im Fahren, findet ihren Reflex auch in der Form des Längenpanoramas, das eben die Bewegung als Grundlage für die Wahrnehmung des Gesamtzusammenhangs voraussetzt.<sup>57</sup> Ist also

---

<sup>56</sup> Zit. nach H. Börsch-Supan in **Schütz**, Christiane: Preußen in Jerusalem 1800-1861. Karl Friedrich Schinkels Entwurf der Grabeskirche in Jerusalem und die Jerusalempläne Friedrich Wilhelms IV. Berlin **1988** (Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 19), S.36.

<sup>57</sup> Es erscheint naheliegend, daß die Ansicht der Residenz als Vorlage für ein Panoramabild anzusehen ist. Noch vor seinem Tod plante Schinkel ein Panorama mit berühmten Bauwerken der ganzen Welt. Insofern ist

zunächst die Art der Bewegung in der Residenzanlage von der Fahrt in Kutschen bestimmt, die ein panoramatisches Sehen bedingt, das nicht den Ausschnitt, sondern die Summe der Eindrücke vor Augen führt, so wird auch die Erschließung der Binnenstruktur der Architektur selbst von diesen veränderten Wahrnehmungskategorien bestimmt und weist, wie eingangs erläutert, weit über das übliche Vokabular von Schloßanlagen hinaus auf einen städtischen Architekturzusammenhang hin.

Analog zu der ausgedehnten Fahrwegeerschließung auf dem Residenzplateau, die sowohl den nahen als auch den weiten Blick auf das Architekturensemble und seine einzelnen Bauwerke ermöglicht, befindet sich innerhalb der Gebäude ein Wegsystem, das ebenfalls weniger von der Erschließung einzelner Räume als vielmehr vom Erfassen der gesamten Anlage bestimmt ist. Auch die Gestaltung dieses zweiten Wegesystems ist wie die der Fahrwege zyklisch angelegt, das heißt sie formuliert einen in sich geschlossenen, von den einzelnen Architekturen unabhängigen Rundgang, so wie es grundsätzlich ebenso die Fahrwege außerhalb der Architektur tun. So wird deutlich, daß es sich nicht im herkömmlichen Sinn um die additive Erschließung einzelner Architekturräume eines Gebäudekomplexes, wie in den zeremoniellen Steigerungen barocker Schlösser, handelt, sondern daß Schinkel sein Hauptaugenmerk bei der Konzeption vielmehr auf das Erfassen des Ganzen gerichtet hat, so wie es vergleichbar bei der Rezeption stadträumlicher Strukturen der Fall ist.

Das Erschließungssystem im Inneren der Residenz ist das des ungestörten Weges, d.h. es setzt sich nicht additiv von Raumeinheit zu Raumeinheit fort, sondern geht von einer umfassenden, übergeordneten zyklischen Struktur aus, die durch verschiedene korrespondierende Bedeutungsräume begleitet wird. Diese sind die einzelnen funktionalen Zusammenhänge des Ensembles, die aneinandergereiht und so an den innerarchitektonischen Weg des Galerierundgangs angegliedert sind, wie es in analoger Weise das lineare Erscheinungsbild einer städtischen Straße ausmacht.

## **Das Modell der Großstadt**

Sucht man nach dem architekturhistorischen Bezug dieser Art der Raumerschließung, so wird insbesondere die Rezeption großstädtischer Infrastrukturen des frühen 19. Jahrhunderts als Vorbild faßbar:

Auf seinen Auslandsreisen hat Schinkel die beiden wichtigsten europäischen Städte des beginnenden Jahrhunderts, London und Paris, kennengelernt. Diese verdanken ihre Bedeutung für das deutsche Publikum nicht nur ihrer fortschrittlichen Ökonomie und der

---

es konsequent zu vermuten, daß die Idealresidenz für Schinkel zu einem ganz persönlich motivierten Panorama der eigenen architektonischen Arbeiten und Überzeugungen werden sollte, gerade in Hinblick auf die Zitate eigener Projekte aus früheren Jahren im Rahmen der Residenzdarstellung. Zu dieser Frage und zu Schinkels Wirksamkeit als Panoramist vgl. **Oettermann 1980**, S.158-160.

damit einhergehenden kulturellen Blüte, sondern wurden vor dem Hintergrund der spezifisch deutschen Situation gerade auch als Gegenbild zur provinziellen Enge im eigenen Land sowohl in ökonomischer als auch in ideeller Hinsicht wahrgenommen. Zeitgenössische Berichte können das spezifisch deutsche Problem verdeutlichen. So beschreibt beispielsweise Felix Mendelssohn - Bartholdy 1832 die preußische Residenzstadt aus dem Blickwinkel der sozialen Verhältnisse als das "ganze still stehengebliebene Berliner Nest".<sup>58</sup> An anderer Stelle des gleichen Briefes heißt es weiter: "(...) das Wesentliche ist der Eindruck, den mir die Stadt macht, der ist durchaus ein unerfreulicher, erdrückender und dennoch kleinstädtischer. Es ist hier nicht deutsch und doch nicht ausländisch, nicht wohlthuend und doch sehr gebildet, nicht lebhaft und doch sehr aufgereizt..."<sup>59</sup>. Gerade diese Gegenüberstellung von "nicht deutsch" und "doch nicht ausländisch" macht das von den Intellektuellen schmerzlich empfundene Defizit internationalen Flairs und einer Durchdringung verschiedener kultureller Einflüsse in der preußischen Hauptstadt deutlich. Im Gegensatz zu diesen Wahrnehmungen des provinziellen heimatlichen Berlin stehen dagegen die Eindrücke, die deutsche Reisende aus Paris und London mit nach Deutschland bringen. So ist beispielsweise auch Schinkels Tagebuch seines Aufenthaltes in Paris angefüllt mit Terminen, Ortsbesichtigungen und ausgedehnten Fahrten in die Umgebung. Allein die enormen Weitererstreckungen machen eine genaue Organisation des Tagesablaufs notwendig und bestimmen die gewonnenen Eindrücke von der berühmtesten europäischen Großstadt der Zeit.<sup>60</sup> Schinkels Zeitgenosse Heinrich Heine schreibt sarkastisch in seiner literarischen Abrechnung mit Deutschland "Die Romantische Schule" nach seiner Emigration im Jahr 1835 über das Leben in Paris, der Metropole der gesellschaftlichen Erneuerung:

"In Paris, im Foyer der europäischen Gesellschaft! Zwischen zwölf und ein Uhr, der Stunde, die nun einmal von jeher den Gespenstern zum Spuken angewiesen ist, rauscht noch das lebendigste Leben in den Gassen von Paris, in der Oper klingt eben dann das brausendste Finale, aus den Varietes und dem Gymnase strömen die heitersten Gruppen, und das wimmelt und tänzelt und lacht und schäkert auf den Boulevards, und man geht in die Soirée. Wie müßte sich ein armes spukendes Gespenst unglücklich fühlen in dieser heiteren Menschenbewegung.(...) Ich bin überzeugt, die Gespenster würden sich hier in Paris weit mehr amüsieren als bei uns die Lebenden."<sup>61</sup> Was Heine darin zum Ausdruck bringt ist eine fundamentale Kritik an der gesellschaftlichen Stagnation im bürokratisch-obrigkeitshörigen Preußen Friedrich Wilhelms III., unter dessen Regierung sich kein

---

<sup>58</sup> Mendelssohn-Bartholdy in einem Brief an Karl Klingemann in London aus Berlin, 5. September 1832. Zit. nach **Preußen. Versuch einer Bilanz**. Ausstellungskatalog. Berlin **1981**, Bd.4: Preußen, Dein Spree-Athen. Hg. von Hellmut Kühn. S.176/177.

<sup>59</sup> Ebd., S.178/179.

<sup>60</sup> **Schinkel 1986**, S.65ff.

<sup>61</sup> **Heine**, Heinrich: Die Romantische Schule, in: Gesammelte Werke, Wiesbaden **1976**, S.133.

bürgerliches Kulturleben entwickeln konnte, das mit der gesellschaftlichen Situation in London oder Paris vergleichbar war.

Aus London, der Metropole der beständig wachsenden bürgerlichen Ökonomie, schreibt Schinkel zwar in wesentlich nüchterner, aber dennoch begeisterter Weise über seine Beobachtungen in einem Brief an seine Frau Susanne vom 10. Juni 1826:

"Alles ist hier kolossal. Die Ausdehnung der Stadt nimmt nie ein Ende; will man drei Besuche machen, so kostet dies einen vollen Tag."<sup>62</sup> Was Schinkel zunächst als rein topographische Größe wahrnimmt, transferieren andere Deutsche in ein suggestives Idealbild der städtischen Gesellschaften von Paris und London. So schreibt Goethe 1827:

"(...) Denn wir führen doch im Grunde ein isoliertes, armseliges Leben! Aus dem eigentlichen Volk kommt uns sehr wenig Kultur entgegen, und unsere sämtlichen Talente und guten Köpfe sind über ganz Deutschland ausgesät (...). Nun aber denken Sie sich eine Stadt wie Paris, wo die vorzüglichsten Köpfe eines ganzen Reiches auf einem einzigen Fleck beisammen sind und im täglichen Verkehr, Kampf und Wetteifer, sich gegenseitig belehren und steigern, wo das Beste aus allen Reichen der Natur und Kunst, des ganzen Erdbodens, der täglichen Anschauung offen steht; diese Weltstadt denken Sie sich, wo jeder Gang über eine Brücke oder einen Platz an eine große Vergangenheit erinnert..."<sup>63</sup>

Besonders Paris als Stadt der Revolution und Ursprung einer bürgerlichen Gesellschaftskultur gilt in der deutschen bürgerlichen Intelligenzschicht als Gegenbild zur spezifisch deutschen Situation der Kleinstaaterei und biedermeierlichen Enge. In der Gegenüberstellung von deutscher Provinzialität und europäischem Internationalismus werden die kulturellen und politischen Qualitäten der Großstädte apostrophiert und ihre Bedeutung für ein blühendes geistiges und kulturelles Leben moderner Staaten hervorgehoben.<sup>64</sup>

Insbesondere dieses gesellschaftspolitische Gegenbild der beiden europäischen Großstädte prägt sich in der bürgerlichen Wahrnehmung Deutschlands als Alternative ein und muß auch für Schinkels urbanistische Auffassung des Architekturzusammenhangs der Residenz als Staatsutopie herangezogen werden

Wichtig ist in diesem Kontext der genaue Blick deutscher Reisender auf das Leben in den städtischen Institutionen des französischen Bürgertums, zu deren wichtigsten im Paris der ersten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts neben den Theatern und dem Palais Royal die Passagen als eigenständige Freiräume und neue architektonische Typen der Zeit gehören.

---

<sup>62</sup> Zit. nach **Schinkel 1986**, S.168.

<sup>63</sup> Goethe in einem Brief an Eckermann am 3. Mai 1827. Zit. nach **Elias**, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Frankfurt **1976**, Bd.1, S.33 f.

<sup>64</sup> Aufgrund ihrer Verfassungen und der rechtlichen Sicherung der Konstitution waren sowohl England als auch Frankreich Außenseiter in der legitimistischen Staatenstruktur Europas. Hauptanliegen des seit September 1830 von Louis-Philippe ernannten französischen Gesandten in London, Fürst Talleyrand, war die Union der beiden Staaten, allen Unruhen in Europa, insbesondere in Belgien zum Trotz. Der Metternichschen Allianzpolitik der Legitimisten stellte er deshalb eine gemäßigte, zwischen Ultraroyalen und Revolutionären ausgleichende entgegen. Vgl. **Orieux**, Jean: Talleyrand. Die unverstandene Sphinx. Frankfurt **1977**, S.664ff.

## Die Passagen

Diese neuartigen Passagenarchitekturen mit ihrer Aneinanderreihung von Einzelhandelsgeschäften werden am Beginn des 19. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Zentren geistigen Lebens und der Ausprägung eines bewußten bürgerlichen Lebensstils in der nachrevolutionären Stadt. Wie Jonas Geist in seiner grundlegenden Untersuchung zur Entstehung und Bedeutung der Passage darlegt, wird sie zum neuen Lebensraum einer "durch die Revolution emanzipierten Stadtöffentlichkeit"<sup>65</sup> und entwickelt sich zu einer europäischen "Mode", die innerhalb weniger Jahre eine rege rezeptive Baupraxis zunächst in Frankreich und England einsetzen läßt. Konstituierendes Moment dieses neuen Bautypus des bürgerlichen Zeitalters ist die störungsfreie Kommunikation größerer städtischer Personenkreise, die von der Intimität der privaten Salons des beginnenden Jahrhunderts in eine städtische Öffentlichkeit transferiert wird. Diese neben den ökonomischen Interessen des Handels grundlegende Motivation findet auch in der baulichen Gestaltung der Passagen ihren Ausdruck, und Walter Benjamin, als einer der wichtigsten deutschsprachigen Analytiker der Stadt Paris, bemerkt dazu:

"Die Passagen sind ein Mittelding zwischen Straße und Interieur (...). Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur (...)." <sup>66</sup>

So definiert sich die Passage als überdachte architektonische Verbindung zwischen verschiedenen städtischen Straßenzügen, und der gedachte Außenraum wird architektonisch und ausstattungstechnisch als Innenraum gestaltet. Vergleichbar der griechischen Stoa stellt die Passage einen transitorischen Raum dar, der einen Übergang, eine Schwelle und einen räumlichen Ablauf versinnbildlicht. Allen Passagen gemein ist die Konzentration der Architektur *auf* und die Inszenierung *von* Bewegung. <sup>67</sup>

Ist die Bewegung innerhalb der Architektur selbst bereits als wichtiges Element der Schinkelschen Residenz in der Gestaltung des Eingangsportals und der Fahr ramps zwischen Stadt und Residenzplateau erkennbar geworden, so wird ihre Bedeutung durch die passagenartige Auffassung in der Gestaltung von Wegen innerhalb der Binnenstruktur der einzelnen Baulichkeiten weiter unterstrichen. Das bereits in der Portalanlage angelegte Programm eines Übergangs von einer Bewußtseinsebene zu einer anderen, die Situation der sowohl räumlichen, emotionalen als auch zeitlichen Schwelle, ist auch mit dem typologischen Zitat der städtischen Passagenarchitekturen für die innere Erschließung des Architekturzusammenhangs inhaltlich aufzufassen, da die Passage eine transitorische, zwischen

---

<sup>65</sup> Geist 1969, S.9.

<sup>66</sup> Benjamin 1974, I,2, S.539.

<sup>67</sup> Geist 1969, S.11 f.

den Bereichen der städtischen Öffentlichkeit der Straße und der Intimität der Architekturen vermittelnde Funktion hat.

Bezeichnenderweise übernimmt Schinkel in der Konzeption des inneren Wegesystems der Residenz wichtige Kriterien von Passagenarchitekturen. So ist beispielsweise die Art der Erschließung von der Zirkulation, einem vom äußeren Wegesystem unabhängigen inneren Rundgang durch die Architekturen bestimmt, der von allen Seiten aus zugänglich ist und immer wieder Verbindungen zum Außenraum des Fahrwegesystems und der Gärten gewährleistet.

Geist weist in Zusammenhang mit der Entstehung der Pariser Passagen auf frühe französische Sozialutopien des beginnenden bürgerlichen Zeitalters hin, so z.B. auf die sogenannten "Phalanstères" ( Abb. 126 ) von Charles Fourier ( 1808 ) und auf die Theorien von Victor Considerant, die beide die Galerie oder Passage als organische Räume einer freien Bewegung in einer neuen Gesellschaftsordnung beschreiben. Considerant bringt die überdeckte Galerie sogar in einen ganzheitlichen organologischen Zusammenhang, wenn er von der Galerie als "Hauptarterie der Zirkulation" des neuen Staatsorganismus spricht.<sup>68</sup>

Diese, schon von den Zeitgenossen gesehenen, gesellschaftlichen Implikationen der Passagen werden auch in Schinkels Entwurf der Residenz greifbar, zumal auch er von der "circulierenden" Gesellschaft spricht. So ist der Grundriß durchaus in Analogie zu einem lebendigen Organismus und damit zu einem idealen Staatsgefüge zu betrachten, in dem der Rumpf des Körpers durch die Gebäudeflucht der südlichen, stadtseitigen Flügel repräsentiert wird, die Körperglieder in den einzelnen Funktionsbauten der Kulturinstitutionen und der Kopf als geistiges und programmatisches Zentrum des Staatskörpers in der Rotunde der Schloßkirche gesehen werden können. So vergegenständlicht in Analogie beispielsweise zu den Phalanstères Fouriers' der Grundriß der Residenz auch organologische Vorstellungen eines idealen Staats - und Gesellschaftssystems, indem er eine abstrahierte Essenz der gesellschaftlichen Institutionen vorgibt, die das Ganze eines Staatskörpers im Einzelnen widerspiegeln und durch das Galerie- und Passagensystem der inneren Wegerschließung wie durch eine belebende "Arterie" des Verkehrs und der Kommunikation miteinander in Beziehung gesetzt werden. Bezeichnenderweise ist es gerade die Schloßkirche bzw. das Parlament, das gleichsam den "Kopf" des politischen "Körpers" der Residenz bildet, während der zentrale Thronsaal, also der Ort des Fürsten, als "Bauch" zu begreifen ist. Damit wird der Person des Regenten ein eher emotional - assoziativer Stellenwert einge-

---

<sup>68</sup> **Geist 1969**, S.63, zit. nach Victor Considerant: "Destinee sociale", 3 Bde., 1835-44. Die französischen Sozialutopien entstehen in enger Verbindung zu den theoretischen Grundlagen des englischen Unternehmers und Sozialreformers Robert Owen(1771-1858), der in seiner 1813/14 erschienenen Schrift "A new view of society" die programmatische Basis für einen bürgerlichen Staatsbegriff legt. Siehe dazu **Kindlers Neues Literaturlexikon**. Studienausgabe. Hg. von Walter Jens. München **1996**, Bd.12, S.847ff. Dort auch weiterführende Literaturangaben zu den Sozialutopien des 19. Jahrhunderts.



räumt, während sich die politische Ratio des Bürgertums im Sinne des gesellschaftlichen Fortschritts den "Kopf" des Ganzen, also das Parlamentsgebäude vorbehält.

Das "pars - pro - toto", also der modellhafte Anspruch solcher Anlagen, ist bereits in den Architekturen der Passagen, vornehmlich in den Pariser Beispielen des frühen Jahrhunderts angelegt:

"Im idealen Fall muß die Passage kaleidoskopartig das ganze der Stadt im kleinen wiedergeben".<sup>69</sup>

Vergleicht man nun die Erschließungsmodalitäten der Residenzarchitekturen mit anderen Projekten Schinkels, beispielsweise dem Akropolisplan von 1834 oder dem Entwurf für Schloß Orianda auf der Krim aus dem Jahr 1838 ( Abb. 3 und 4 ), so werden strukturelle Unterschiede und Differenzierungen zwischen höfischer Inszenierung und urbaner Lebensraumgestaltung deutlich.

Bei aller innovativen Auffassung im Schloßbau und der Durchdringung unterschiedlichster gedanklicher Vorstellungen mit der funktionalen Bedeutung der Bauaufgabe im 19. Jahrhundert stellt der Entwurf zu Schloß Orianda auf der Krim ( Abb. 4 ) eine grundsätzlich konventionell aufgefaßte Entwurfsdisposition dar, die besonders in der Analyse des Grundrisses zu Tage tritt.<sup>70</sup> Schinkel fertigte die Pläne zu einer Sommerresidenz auf der Krim auf Vermittlung Kronprinz Friedrich Wilhelms 1838 für dessen Schwester, die russische Zarin Alexandra Feodorowna an und schuf auch hier, wie in den anderen vergleichbaren späten Papierprojekten, einen übergroß dimensionierten Plan, der weit über die eigentlichen Anforderungen der Auftraggeberschaft hinausging und deshalb keine Chance auf eine Realisierung hatte.

Die Anlage wird bestimmt von einem Hauptgebäudekomplex mit zentralem Binnenhof, welcher von einer auf Substruktionen aufgesockelten Tempelarchitektur mit musealer Funktion innerhalb einer Gartenanlage eingenommen wird. An diesen Hauptkomplex schließt sich als Eingangsarchitektur ein Geviert mit innerem Atrium an, welches von zwei kleineren Pavillonarchitekturen flankiert ist. Grundsätzlich ist die Art der räumlichen Erschließung mit der der Residenz eines Fürsten vergleichbar: die einzelnen baulichen Einheiten und die Gebäudekompartimente werden von überdachten Gängen und einem inneren Rundgang um das Atrium im Hauptgebäude erschlossen. Dieser Rundgang öffnet sich in Säulenstellungen zum inneren Garten und bietet sowohl direkten Zugang zu einzelnen Räumlichkeiten als auch zu weiteren, parallel angrenzenden Bedienstetenfluren, die sich nach außen hin anschließen. Entscheidendes Merkmal des Rundgangs ist der kontinuierliche Raumeindruck, der nicht durch Portale oder Peristyle unterbrochen wird, sondern sich um den gesamten Gartenhof als klassische Atriumssituation fortsetzt. Die

---

<sup>69</sup> Geist 1969, S.32.

<sup>70</sup> vgl. Schinkel 1986; Kühn 1989.

angrenzenden Räume und Appartements für die kaiserliche Familie und das Hofpersonal werden dagegen von durchgehenden Enfiladen erschlossen, die im westlichen Flügel direkt an die Außenwände anschließen und auf der gegenüberliegenden östlichen Seite und im Südflügel mittig in den Hauptachsen angelegt sind. Dadurch entstehen Raumsequenzen, die an traditionellen Vorbildern des absolutistischen Schloßbaus orientiert sind. Die zeremonielle Bedeutung der Räumlichkeiten steigert sich sukzessive von den Seitenflügeln zum südlichen Repräsentationsflügel hin und bietet das herkömmliche ikonographische Instrumentarium einer herrscherlichen Inszenierung. Höhepunkt der zeremoniellen Raumabfolge sind die Audienzsäle, die sich zum Teil in apsidialen Kabinetten zur Südterrasse öffnen und den Ausblick auf das Meer wie den Blick auf das Gartenparterre eines Schloßgartens im herkömmlichen Sinn gestalten. Damit wird in Analogie zum absolutistischen Schloßbau eine zeremonielle Bedeutungssteigerung vom Eingangsbereich mit den Wohnungen der Lakaien und Hofbediensteten über die Privaträume der kaiserlichen Familie bis zu den zentralen Repräsentationsräumen in strenger symmetrischer Anordnung vorgenommen. Es entsteht somit der Eindruck einer Abfolge rein höfischer Räumlichkeiten, die sich aneinanderreihen und eine sukzessive Bedeutungssteigerung erfahren, ohne den inneren Rundgang zu berühren, der so lediglich als Vorraum zu den eigentlichen Schloßräumlichkeiten bzw. als Rahmen für die Tempelarchitektur fungiert. Der innere Rundgang des Atriums ist nicht als Abfolge unterschiedlicher Raumgestaltungen konzipiert und damit in ein didaktisches Programm architektonischer Argumentation eingebunden, sondern gibt ausschließlich in gleichförmig angelegten Interkolumnien den Blick auf den inneren Garten mit seiner eingestellten Tempelarchitektur frei.

Ganz anders gestaltet sich dagegen die Auffassung des Rundganges in der Residenz eines Fürsten:

Die innere Promenade stellt den eigentlichen Hauptraum der Architekturanlage dar, der in differenziertester Weise von Bedeutungsräumen flankiert und teilweise durch diese selbst ausgebildet wird. In größtmöglicher Variabilität entsteht so ein kompliziertes Geflecht unterschiedlichster Raumsequenzen, das in dieser Ausprägung in keiner vergleichbaren Schinkelschen Planung eine Entsprechung findet. In der mittleren Hauptachse der Residenzpromenade ist ein einseitig durchfensterter Gang von enormer Breite gegeben, der in der Gegenüberstellung von geschlossenen und offenen Wandflächen an die Eingangssituation des Museums am Lustgarten ( Abb. 127 a und b ) erinnert: Der reale Blick auf die Architekturen, die inneren Gärten und Fahrwege wird vom kontemplativen Blick auf das historische und mythologische Freskenprogramm der Innenwände konterkariert und somit einer inhaltlichen Aufwertung unterzogen, die erst in der Erkenntnis der menschheitsgeschichtlichen Herkunft den Blick nach außen zu einem bewußten und wissenden macht. Der Vergleich mit der Gestaltung der Säulenvorhalle des Museums und ihrem in den

Außenraum gebrachten öffentlichen Freskenzyklus als ursprünglichem Ausstattungsbestandteil höfischer Galeriearchitekturen macht deutlich, wie stark die Analogie zur Passage nach der Benjaminschen Analyse des "Innenraums als Außenraum" aufzufassen ist. In der Innenraumgestaltung dieser Hauptgalerien der Residenz wird die transparente Fassadenstruktur der Museumsfront bewußt als Außenraum zitiert und damit zu einem explizit städtischen Architekturmotiv, das ohne die typologischen Vorläufer der Passagen nicht zu denken ist. Somit wird auch das Museum als "bürgerlicher" Konkurrenzbau zum königlichen Stadtschloß von den städtischen Passagenarchitekturen und ihren Raumstrukturen sichtbar beeinflusst. Diese Prototypen einer neuen bürgerlichen Architekturauffassung haben einen nicht unerheblichen Anteil an der Art der Fassadengestaltung des neuen Museumsbaus, welche architekturhistorisch nicht allein auf die griechische Stoa zurückgeführt werden kann, sondern ebenso aktuelle zeitgenössische Modelle wie die Pariser Passagen reflektiert. So ist auch die anschließende Rotunde des Museums in Verbindung mit der überdachten, monumentalen Wandelhalle architekturikonographisch in die Nähe zu den Pariser Prototypen zu bringen. Schinkels Rotunde ist nicht nur als formales Element in antiker Tradition des Pantheons aufzufassen, das zur ästhetischen Nobilitierung des "Heiligtums" des Museums dient, sondern übernimmt in Zusammenhang mit der Säulenvorhalle und der Treppenanlage eine wichtige architekturorganisatorische Funktion zur Erschließung des Innenraums.<sup>71</sup> Sie wird als betont bürgerlich definierter, neuer Erfahrungsraum der Großstadt mit dem Zitat der Panoramenrotunden und der anschließenden Passagenarchitekturen in die Konzeption eines öffentlichen Museums des Bürgertums eingebracht.<sup>72</sup>

Gerade in der Gegenüberstellung der geschlossenen Fassade des Schlüterschen Stadtschlösses mit der offenen Kolonnade des Museums wird der Paradigmenwechsel in der Frage der Gestaltung öffentlichen, städtischen Lebensraumes und somit der Unterschied zwischen

---

<sup>71</sup> Forssman hat darauf hingewiesen, daß Schinkels Museumsentwurf eigentlich von der Betrachtung des Inneren her zu verstehen sei, in dem die Rotunde die wichtigste Aufgabe übernehme, nämlich einerseits nobilitierendes "Heiligtum" zu sein und andererseits im funktionalen Sinn die anschließenden Galeriefluchten zu erschließen. Die für eine profane Nutzung in Preußen neuartige Säulenhalle interpretiert Forssman ausschließlich als Zitat antiker Vorbilder, obgleich er die Bedeutung des Museums für das Berliner Bürgertum und das Gegenüber zum königlichen Schloß betont. Vgl. **Forssman**, Erik: Karl Friedrich Schinkel. Baukunst zwischen Revolution und Restauration. Festvortrag. in: **Internationales Schinkel-Symposium**. Zittau 1996, S.10-25. Reinhard Wegner hat in seinem Beitrag zur gleichen Publikation bereits auf die neuartige architekturorganisatorische Funktion des Rotundenmotivs in Schinkels Entwurf für einen Königspalast auf der Akropolis in Athen hingewiesen: "Diese mechanistische Interpretation von Architektur stellt ein völlig neues Denken dar, das sich erst im funktionalen Bauen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts durchsetzen kann. Insofern gelingt Schinkel hier die Synthese der antiken, historischen Form mit einer modernen Auffassung auf überzeugende Weise." **Wegner**, Reinhard: Tradition und Moderne im Spätwerk Schinkels. In: **Internationales Schinkel-Symposium**. Zittau 1996, S.57-61.

<sup>72</sup> Auf die architekturorganisatorische Bedeutung der Rotunde für die Struktur der städtischen Passagen wird im folgenden noch weiter einzugehen sein, da sie zu einem der zentralen symbolischen Architektur motive für die Residenz wird.

absolutistischer und bürgerlicher Architekturauffassung deutlich.<sup>73</sup> Die Verschränkung von Außenraum und Innenraum, wie sie am Museum in Berlin zutage tritt, ist nicht ohne das Vorbild des neuen städtischen Bautypus der Passage zu denken und wird in den Plänen für die fürstliche Residenz folgerichtig weiterentwickelt. Bleibt die Passage am Alten Museum in Berlin noch Fragment und dient in den formalen Koordinaten einer antiken Stoa poikile lediglich als membranhafter symbolischer Bildraum, der den Eintritt in den Kulturbereich des Museums versinnbildlicht, so entsteht daraus im Architekturzusammenhang der Residenz ein unabhängiger und selbständiger Rundgang als konstituierender Architekturraum, der von verschiedenen Seiten aus zugänglich ist und damit wesentliche der grundlegenden Kriterien einer Passagenarchitektur erfüllt.<sup>74</sup>

## Stadtplanung

Vergleicht man die Entwicklung der europäischen Städte im 19. Jahrhundert, die mehr und mehr in die Peripherien ausgreifen und die alten, beengenden mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadtmauern und Bastionen niederlegen, mit der Entwicklung der Passage als eines freien, autonomen Lebensraumes, der zwar eine abgeschlossene Welt im Kleinen darstellt, aber immer stärker zur Umgebung geöffnet wird, so scheint dieser Gedanke auch Schinkels Konzeption der Residenz beeinflusst zu haben. Tritt mit der Portalanlage und den Substruktionsbauten zwar eine Bündelung städtischer Wege und Raumstrukturen ein, die den monumentalen Rundbogen zu einem Fokus werden läßt<sup>75</sup>, so ist im Gegensatz dazu die Architekturorganisation auf dem höhergelegenen Residenzplateau von Offenheit, Transparenz und Vielansichtigkeit geprägt. Diese Auffassung fällt aus dem zeitgenössischen Rahmen barock-geometrisierender Grundstrukturen, wie sie bei-

---

<sup>73</sup> In Zusammenhang mit seinen Planungen zum Hippodrom in Charlottenhof (vgl. Abb. 18) ist interessant, daß Schinkel als architektonischen Bestandteil der Gartenanlage einen Pavillon konzipiert hat, dessen mittlerer Teil als vierreihiger Peristyl ausgebildet ist. Dieser erscheint in seiner Verbindungsfunktion zwischen zwei geschlossenen Räumen als reduzierte Adaption einer städtischen Passagenanlage. Vgl. Karl Friedrich **Schinkel. Sammlung architektonischer Entwürfe**. Eine Auswahl von 40 Bildtafeln und erl. Texten aus der Ausgabe Potsdam 1841-43. Reprint. Berlin **1981**, Nr. 119/120, o.S. Auf den freiheitlich-demokratischen Charakter des Hippodroms in der Folge der Verfassungsfeiern auf dem Marsfeld in Paris hat die Forschung hingewiesen, somit wird also auch eine passagenartige Architekturanlage Bestandteil dieses ikonographischen Kontexts. Vgl. dazu **Schönemann 1993**, S. 99ff.

<sup>74</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Gestaltung der späteren Nationalgalerie auf der Museumsinsel in Berlin (vgl. Abb. 5) nach den Plänen von Friedrich August Stüler (1862-65), die von einem architekturhistorisch vergleichbaren offenen Säulengang umgeben ist. Das Motiv wird für die Sakralisierung des bürgerlichen Museums und seine räumliche Isolation aus dem städtischen Kontext ausgeweitet. Vgl. **Reuther 1977**, S. 32ff.

<sup>75</sup> Zur in diesem Kontext wichtigen Bedeutung des Bahnhofs als Sammelpunkt städtischen Verkehrs, Fokus stadträumlicher Strukturen innerhalb der Stadterweiterungen des frühen 19. Jahrhunderts und seiner zeitgenössischen Interpretation als repräsentatives Eingangstor zur Stadt siehe die Ausführungen des vorangegangenen Kapitels zur Portalanlage der Residenz. Prominente Beispiele für eine derartige Auffassung sind die Bahnhöfe Gare de l'est und Gare du nord in Paris.

spielsweise noch für Friedrich Weinbrenners Pläne zur Stadterweiterung in Karlsruhe symptomatisch waren, heraus.<sup>76</sup> ( Abb. 128 )

Dort konzipierte Weinbrenner eine "bürgerliche" Neustadt in enger Verbindung zur "fürstlichen" Altstadt. Er übernimmt für die Neustadt grundlegende Erschließungsprinzipien absolutistischer Stadtplanungen in klassizistischer Aufbereitung, indem er geometrische Kombinationssysteme aus Kreisen, Quadraten und Rhomben zur Grundlage des Rasterplans macht und somit die zentralen Probleme der Zeit, wie schnelles Wachstum, freie Entwicklung und Dezentralisierung, noch völlig außer Betracht läßt bzw. lassen muß. Der städtische Grundriß bleibt auch in den Erweiterungen des 19. Jahrhunderts zunächst in den formalen Koordinaten der barocken Ursprungsplanung verhaftet und wird weiterhin durch Verdopplung der geometrischen Motivik symmetrisch auf das Schloß als Nukleus der Gesamtanlage zentriert.

Die einzige Veränderung der Auffassung und damit Störung der radial auf das Schloß bezogenen Systematik wird durch die Querachse der Langen Straße und des Marktplatzes erreicht, die der konzentrischen die lineare Organisation entgegensetzt.<sup>77</sup> Aber auch diese Achse mit dem angegliederten Markt bleibt innerhalb der vorgegebenen Kooordinaten der Systematik des Ursprungsplanes.

Damit liegt Weinbrenner völlig in der französischen Architekturtheorie von Durand und anderen Revolutionsarchitekten.<sup>78</sup> Auch Durand arbeitet, wenn auch in anderer - systematisierender - Ausprägung, mit der geometrischen Struktur und der Zentrierung von Anlagen, beispielsweise der eines Palastes.<sup>79</sup> ( Abb. 129 )

Ganz anders artikulieren sich dagegen grundsätzliche Überlegungen zur Stadtplanung bei Schinkel, dessen Maximen Entwicklung, Wachstum und Freiheit sind, wenn er die Gestaltung stadträumlicher Bezugssysteme in Angriff nimmt.<sup>80</sup>

Die Konzipierung eines offenen urbanen Planes ist es, die die Residenz als Alternativkonzeption in die Nähe zu den Stadtplanungen der Zeit bringt und auf Schinkels anders gestaltete, punktuelle planerische Eingriffe in den Berliner Stadtraum verweist.<sup>81</sup>

Durch das Passagen - und Galeriesystem wird ein Grundriß erreicht, der zum einen als geschlossen im Sinne der Zusammenführung verschiedener funktionaler Bauaufgaben angesehen werden kann, dessen Art der Anbindung von Funktionseinheiten an andere aber unbegrenzt ist, d.h. multiplizierbar erscheint und somit auf Weiterführung angelegt ist.

<sup>76</sup> Vgl. **Lankheit 1988**, S.59 ff., Abb.61.

<sup>77</sup> die Organisation der Binnenstruktur erfolgt über das sog. "Rechtecksystem", das bereits von Zeitgenossen zu Beginn des Jahrhunderts als langweilend und den modernen Erfordernissen nicht entsprechend wahrgenommen wurde. Vgl. **Roennebeck 1971**, S.45.

<sup>78</sup> Vgl. **Nerdinger/Philipp 1990**, S.40 ff., 254f.

<sup>79</sup> Ebd., S.40, Abb.26d.

<sup>80</sup> Grundlegend in der Analyse **Pundt 1981**, S.120ff.

<sup>81</sup> Zum Thema der Analogie zwischen Residenz und Idealstadtplanung siehe auch **Celand**, Doug: From calm poetry to failed epic-some notes on Karl Friedrich Schinkel 1781-1841. in: **Architectural Design(AD)**, 50, 1980, Nr.7/8, S.111-113.

So ist auch der an den zentralen Plan angefügte Tempel der Nationalheiligtümer nicht nur als formal isolierter Annex zu betrachten, sondern kann als exemplarisch im Sinne der variablen Erweiterung des Architekturzusammenhangs und der Schaffung neuer Subzentren räumlicher Komposition angesehen werden.

## Berlin

Mit dieser Vorgehensweise wird von Schinkel eine zeitgeschichtliche Dimension als kalkulatives Mittel in die Komposition der ursprünglich höfischen Bauaufgabe einbezogen: das immense Wachstum der europäischen Großstädte des beginnenden Industriezeitalters und die daraus resultierende Notwendigkeit einer Erweiterung städtischer Bezugssysteme.

Spätestens seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wird auch in Deutschland deutlich, daß bei der Stadtplanung geschlossene Systeme obsolet geworden sind. Im Falle Berlins wird der Handlungsbedarf der Stadtentwicklung in den Gebieten vor dem Oranienburger Tor, dem sog. Voigtland, schmerzhaft spürbar. Unstrukturierte Elendsviertel verarmter Arbeiter von wachsendem Ausmaß breiten sich jenseits des gestalteten Stadtraumes aus, die die soziale Problematik der einsetzenden Industrialisierung nahe an die Stadt heranbringen.<sup>82</sup>

Ein Blick auf die Berliner Bevölkerungsstruktur der Zeit zwischen 1820 und 1840 offenbart die Misere, der sich alle Initiativen der Stadtplanung gegenübersehen:

Circa 60% der städtischen Bevölkerung gehören zur Unterschicht und leben am Rande des Existenzminimums. Im Jahre 1828 leben allein 16,5% der Berliner Familien in Armut und bedürfen der öffentlichen oder privaten Fürsorge. Seit 1830 stellt die städtische Armenfürsorge den größten Posten des kommunalen Haushalts dar.<sup>83</sup>

Wenn auch nicht in sozialer, so empfindet Friedrich Wilhelm III. zumindest in stadtplanerischer Hinsicht Handlungsbedarf, wenn er Schinkel mit der Konzeption eines typisierenden Vorstadtkirchenbaus für die betreffenden Gebiete betraut. Auch wenn mit den Kirchen auf dem Wedding, in der Oranienburger Vorstadt und am Gesundbrunnen königliche Repräsentationsarchitekturen gebaut werden, die den Einflußbereich und Machtanspruch des Monarchen auf die neu heranwachsenden Arbeiterviertel dokumentieren sollen, so wird mit der Errichtung dieser Kirchen nicht zuletzt ebenso die Notwendigkeit eines stadtplanerisch-gestaltenden Eingreifens in die anarchischen Vorstadtverhältnisse erkannt.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Vgl. **Köhler/Richter 1954**, S.310f.

<sup>83</sup> Vgl. **Büsch 1992**, Bd.2, S.152ff.

<sup>84</sup> Siehe **Franz-Duhme**, Helga Nora/ **Röper-Vogt**, Ursula: Schinkels Vorstadtkirchen. Kirchenbau und Gemeindegründung unter Friedrich Wilhelm IV. in Berlin. Berlin **1991**; zu den insgesamt vergleichbaren Bestrebungen Klenzes und Ludwigs I. in Bayern siehe **Nerdinger 1987**, S.54ff.

In Bezug auf die Pläne zur Residenz eines Fürsten bedeutet das, eine prinzipielle Organisationsform für größere architektonische Zusammenhänge zu konzipieren, die den Faktor des Wachstums städtischer Ballungsräume berücksichtigt.<sup>85</sup>

Bereits an anderer Stelle hatte Schinkel in Berlin Gelegenheit, seine neuen Kategorien der Stadterneuerung und -planung vorzustellen und auszuführen: Im Jahre 1828 beginnt er im Auftrag des Generalintendanten der Berliner Schauspiele, Graf Redern, mit dem Umbau und der Erweiterung des spätbarocken Palais an der südöstlichen Ecke des Pariser Platzes (Abb. 130), also am Eingang zur städtischen Residenzprachtstraße. Dieser von Schinkel umgebaute Palast griff in entschiedener Weise in die ursprüngliche planerische Konzeption der Straße Unter den Linden ein, indem eine völlig veränderte Auffassung vom Baukörper exemplarisch eingeführt wurde, die das Erscheinungsbild des Boulevards in den darauffolgenden Jahrzehnten grundlegend veränderte. Tilmann Buddensieg legt in seinem Aufsatz zu Schinkels Vorstellungen von Baufreiheit den Ansatz der stadtplanerischen Konzepte Schinkels dar und weist darauf hin, daß Schinkel gerade in der Zeit der 30er Jahre am Beispiel der Stadtplanung von Krefeld mit dieser Thematik beschäftigt war.<sup>86</sup> Seine Grundgedanken zur Baufreiheit gehen von individueller Architekturform aus, die sich einer höfischen Reglementierung und Systematisierung widersetzt und die Straße zu einer Reihe von architektonischen Individuen machen wollte. Damit greift Schinkel in eine Diskussion ein, die, wie bereits am Beispiel der Weinbrennerschen Planungen für Karlsruhe dargelegt, auch in Berlin geführt wurde. Der grundsätzliche Wandel der Auffassung von stadträumlichen Zusammenhängen wird gerade in diesem Zeitraum deutlich. Der Reflex der politischen Diskussion um bürgerliche Freiheit und Individualität als Gegenentwurf zur Praxis höfischer Reglementierung wird also auch in stadtplanerischer Hinsicht spürbar. Wie Buddensieg gezeigt hat, wendet sich Schinkel ebenso explizit gegen die neue Baupraxis der Crescents, Circuses und Terraces in England, die er wegen ihrer monotonen Ansichtigkeit ablehnt:

"10000 Häuser werden jährlich in London gebaut, lauter Speculation, die durch die sonderbarsten Gestaltungen reizbar gemacht werden sollen. Oft sieht man lange Reihen von Palästen, welche nichts anderes als viele drei und vier Fenster breite, aneinandergeschobene Privatwohnungen sind, denen man gemeinschaftliche Architektur gegeben hat."<sup>87</sup>

Nichtsdestoweniger spielen in struktureller Hinsicht englische Vorbilder bei der Entwicklung der eigenen gestalterischen Prinzipien von Stadtplanung eine Rolle, die sich allerdings

---

<sup>85</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß tatsächlich erst ab der Mitte des 19.Jh. die Differenzierung des Straßennetzes nach verkehrstechnischen Gesichtspunkten einsetzt. Öffentliche Straßenräume werden dann immer unterschiedlicher nach den jeweiligen Anforderungen gestaltet. So entsteht ein System, das zwischen Gasse, Promenade, Platz, einfacher und Hauptverkehrsachse differenziert, bezugnehmend auf die neuartigen Verkehrsmittel wie Omnibus, Pferdebahn etc. Vgl. **Roennebeck 1971**, S.22ff.

<sup>86</sup> **Buddensieg**, Tilmann: "Bauen wie man wolle...". Schinkels Vorstellungen der Baufreiheit. in: **Daidalos 7, 1983**, S.93-102.

<sup>87</sup> Zit. nach **Buddensieg 1983**, S.102.

weniger von der formalen Erscheinung einzelner Großbauprojekte als vielmehr von der gedanklichen Durchdringung der Baupraxis her ableiten. Die städtebaulichen Ansätze in London beispielsweise bewegen sich gedanklich um das Thema der Stadtverschönerung und eine veränderte Auffassung von der Gestaltung urbaner Lebensräume im Sinne des sog. "Picturesque Style". Mit der Ausweitung der mittelalterlichen Stadtzentren in die Peripherien beginnt dementsprechend in den Jahren zwischen 1820 und 1830 in der englischen Kunstliteratur die Diskussion um ein neues Modell der Stadterweiterung: das der Gartenstadt.

Mit der Gartenstadt werden zum ersten Mal Stadträume entwickelt, die nicht mehr von der beengten Wahrnehmung innerhalb der Kernstädte ausgehen, sondern in der prospekthaften, auf Fernsicht angelegten architektonischen Gestaltung von Wohnquartieren ihren Ausdruck finden und damit sowohl den veränderten Lebensgewohnheiten großstädtischer Gesellschaften und der erhöhten individuellen Mobilität Rechnung tragen als auch den neuen künstlerischen Maximen des "picturesque". In der Fernsicht, also im Weichbild der Stadt, werden malerische Qualitäten entwickelt, die bewußt in die Überlegungen zur künstlerischen Gestaltung neuer Stadtzentren einbezogen werden.<sup>88</sup>

### **John Nash**

Für den Zusammenhang der Schinkelschen Residenz sind John Nashs ( 1752 - 1835 ) Planungen für den Marylebone Park, den späteren Regent's Park in London von Interesse. ( Abb. 131 ) In seinem Bericht "First report of H.M. Commissioners of Woods, Forests and Land revenues" ( 1812 ) geht er auf das Programm seines innerstädtischen Parks ein, der die verschiedensten Bauaufgaben in einer gärtnerisch gestalteten Anlage vereinigen sollte. Dazu gehörten neben dem königlichen Lustschloß großbürgerliche Villen, Märkte, Werkstätten, Arbeiterwohnungen und ein sog."double Circus", in dessen Zentrum die "National Walhalla" als städtisches Monument ihren Platz finden sollte. Bereits im Bauprogramm artikuliert sich der soziale Anspruch des Architekten in der Zusammenführung der Lebensbereiche unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten. Umgeben sollten diese modellhafte Anlage die sog. "terrace houses", eben jene palastartigen Häuserzeilen mit vorgeblendeter vereinheitlichender Fassadenstruktur und dahinter verborgenen, parzellierten Privatwohnungen, an deren monotoner Ansichtigkeit Schinkel ästhetischen Anstoß nahm.<sup>89</sup> Ungeachtet dessen ist an anderer Stelle zu zeigen, wie sehr das ökonomische Modell dieser königlich initiierten Anlagen die Konzeption der Residenz eines Fürsten beeinflußt hat.

---

<sup>88</sup> **Dobai**, Johannes: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England 1790-1840. Bern 1977, Bd.3, S.472 ff.

<sup>89</sup> Ebd., S.504 ff.



Aber auch für das Thema der Passagen ist Nashs Bericht aufschlußreich, denn in Zusammenhang mit der Notwendigkeit sozialer Verbesserungen, die mit der Gartenstadt erreicht werden sollten und als Alternative zu den engen und dreckigen Quartieren der Londoner Altstadt gesehen wurden, findet auch das Projekt eines innerstädtischen Prachtboulevards Erwähnung: die Regent's Street. ( Abb. 132 ) Die Neuerungsvorschläge Nashs beziehen sich also nicht ausschließlich auf die Freiflächen vor der Stadt, die als Ort eines neuen Stadtbauprogramms dienen sollten, sondern greifen in gleichem Maße in die bestehende Struktur der noch von mittelalterlichen Strukturen geprägten Altstadt ein, um ein, den modernen Verhältnissen angepaßtes großstädtisches Ambiente zu erreichen.<sup>90</sup> Die Ansatzpunkte der stadtplanerischen Reformbestrebungen zielten also nicht nur auf neue Stadtviertel ab, in denen modellhaft den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen und Anforderungen Rechnung zu tragen war, sondern griffen ebenso radikal in bestehende urbane Zusammenhänge der Innenstädte ein. Das Modell der Gartenstadt ist demzufolge nicht unabhängig von den neuartigen Stadtboulevards, Einkaufsmeilen und Passagen zu sehen, sondern bezieht die alten Kernstädte in die planerischen Überlegungen ein.

Auch Schinkels Residenz eines Fürsten kann als eine solche modellhafte Anlage interpretiert werden, indem sie Orientierungsmuster für die Erschließung größerer Architekturräume liefert. Diese Interpretation liegt insofern nahe als sich der Architekt am 27. Januar des Jahres 1835 zum Problem der Stadterweiterung in einem Gutachten äußerte, das er zum Erschließungsplan für das sog. Köpenicker Feld südöstlich der Berliner Innenstadt anfertigte. Im Zeitraum der Jahre 1834 bis 1836 war es in den preußischen Staatsbehörden zu einer äußerst kontroversen Diskussion um die Maximen der Stadterweiterungspolitik gekommen. Anlaß war die Frage nach der Realisierbarkeit staatlicher Ordnungsziele in der Stadtplanung, die aufgrund der beschleunigten individuellen Baupraxis des aufsteigenden kleinen und mittelständischen Gewerbes für notwendig erachtet wurde. Schinkel fertigt mitten in dieser aufgeheizten Diskussion ein Gutachten über einen höchst prominenten Entwurf zum Köpenicker Feld an. Kronprinz Friedrich Wilhelm hatte in eigenen Skizzen Gedanken zur Stadterweiterung im Südosten Berlins geliefert, die zum einen eine radiale Erweiterung des Straßennetzes vorsahen, aber bereits auch den Gedanken eines Ringboulevards erkennen ließen. Schinkel argumentierte trotz der prominenten Autorenschaft äußerst sachlich gegen den Entwurf, weil er eine zu radikale Beschneidung der bereits existenten Stadtstrukturen befürchtete, die die Existenzen zahlreicher mittelständischer Handwerks- und Manufakturbetriebe gefährdete.<sup>91</sup> Seine Argumentation tritt schützend vor die ökonomische

---

<sup>90</sup> Ebd., S.507.

<sup>91</sup> Siehe dazu und zur allgemeinen Problematik der Stadterweiterung Berlins in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts den ausgezeichneten Aufsatz von **Reinisch**, Ulrich: Stadtplanung im Konflikt zwischen absolutistischem Ordnungsanspruch und bürgerlich-kapitalistischen Interessen. Peter Joseph Lennes Wirken als Stadtplaner von Berlin. in: Peter Joseph Lenne. Gartenkunst im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Lenne-Forschung. Hg. vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege. Berlin/München **1992**, S.34-85.

misch aufstrebenden Betriebe des Köpenicker Felds und versucht die kronprinzliche Willkür, die rein ästhetisch begründet ist, einzuschränken. Schinkel steht somit zur Zeit der Residenzkonzeption unmittelbar im Zentrum einer Stadtplanungsdiskussion, die zwischen dem Kronprinzen, den Staatsbeamten und den bürgerlichen Eigentümern geführt wird. Insofern erscheint es folgerichtig, daß Reflexe dieser Problematik in die Struktur der Residenz eingegangen sind, die ebenso wie architektonische Probleme exemplarisch abgehandelt werden:

Wie bereits dargelegt worden ist, erscheint die Struktur der Residenz nicht radial, auf ein Zentrum hin angelegt, sondern wird von Variablen bestimmt, die eine lineare Fortsetzung der Anlage über den gegebenen Plan hinaus ermöglichen. Besonders deutlich wird dieses innovative Element der Planung nicht nur an den in die Peripherie weiterführenden Wegen und doppeläufigen Boulevards, sondern gerade auch in der Art der Anbindung einzelner funktionaler Architekturen an das zyklische Grundraster der innerarchitektonischen Wege.

Nicht zu verkennen ist die Tatsache, daß trotz aller freien Auffassung des Grundrisses auch Anzeichen einer strukturellen Ordnung zu erkennen sind, die den gestalterischen Eingriff des Architekten in das freie Bauprogramm darstellen. Schinkel vermeidet die völlig zusammenhanglose Reihung, die einer programmatischen Willkür Platz einräumen würde. Seine axiale Auffassung wird durch wiederkehrende formale Elemente wie den Circus bzw. Hippodrom strukturiert. Man erkennt dies deutlich in der Art der Anbindung des Tempels der Nationalheiligtümer an die nördliche Progressionsachse. ( vgl. Abb. 1 ) Fortsetzung ist möglich und gedanklich vorformuliert, aber formal gestaltet: das geometrische Motiv des "Zirkus für das Halten der Wagen in bedecktem Raume", der zwischen Schloßkirche und Thronsaal liegt, tritt auch in axialem Bezug zum Nationalheiligtum wieder auf. Was sich als formaler Riegel zwischen den Verlauf des zweiläufigen Weges schiebt, markiert gleichzeitig den möglichen Beginn einer rechtwinklig darauf reagierenden Achse und stellt somit der Ost - West - Ausrichtung die nord - südliche gegenüber. Diese Struktur, die den gesamten Grundriß wie ein organisatorischer Faden durchzieht, bildet das Grundmuster der möglichen Erweiterung und Erschließung des weiteren Residenzumsfeldes.

Die Linie der axial miteinander verbundenen Architekturen des Sammlungsflügels am östlichen Abschluß des Planes, des Thronsaales in der Mitte und der Schloßkirche im westlichen Teil der Anlage kann beliebig erweitert werden. Motive des räumlichen Bezugnehmens, beispielsweise in der Art der Anbindung des großen Circus an die Achse der fürstlichen Wohnung, also der Nord - Süd - Achse im rechten Winkel entgegengesetzt, werden im Umfeld des Nationaltempels wieder aufgenommen. Fahrwege werden in Fortsetzung der Galerien zu den weiteren Erschließungsmagistralen und damit zum

strukturellen Gerüst einer linearen Stadterweiterung, die der Infrastruktur den Vorrang vor der architektonischen Gestaltung einräumt.

So wie sich also die Pariser Passagen der bereits vorhandenen städtischen Straßenzüge bedient hatten, um einen neuen autarken Stadtraum zu konstituieren, so ist diese grundlegende Verfahrensweise des Passagenbaus hier in der Weiterführung des Grundrisses angelegt. Grundsätzlich ist die Passage in der Anfangszeit ihrer Entwicklung als architektonische Überbauung ehemals offener Straßenzüge zu verstehen. In gleichem Umfang, wie sich die europäischen Großstädte im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker zu miteinander überlagerten Organismen überbauten Raumes und großzügiger verkehrstechnischer Magistralen entwickeln, läßt auch die Organisation der Residenz diese Überlagerung zweier heterogener Erschließungsmöglichkeiten zu einem funktional differenzierenden Wegesystem erkennen. Sie erscheint unter diesem Blickwinkel als der modellhafte Prototyp einer neuen Auffassung von architektonisch gestalteter Urbanität. Zentrale Raumstrukturen werden kopiert, weitertransportiert und variiert, so wie es die aktuellsten stadtplanerischen Konzepte unserer Gegenwart mit der Verfahrensweise des "Copy a City" ebenfalls zeigen.

In Bezug auf die Residenz und ihre Erschließung werden die Galerien und Passagen zu Hauptwegen, die außerhalb der Magistralen der Fahrwege die Erschließung des Binnenraumes gewährleisten. Die Passage wird also in dieser funktional additiven Hinsicht als strukturelles Element in die Grundrißanlage der Idealresidenz aufgenommen und gewissermaßen durch das Programm nobilitiert.

Der konkrete Vergleich mit den prominentesten Beispielen von Pariser Passagenarchitekturen läßt die Übereinstimmungen auch in der Raumauffassung deutlich werden.

### **Das Modell des Palais Royal**

Das Palais Royal ( Abb. 133 ), das als Keimzelle der Pariser Passagen angesehen wird, ist zur Zeit seiner Entstehung in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch unabhängig von der späteren Bestimmung seiner Passagen als Ort des Warenhandels. Als Ausgangspunkt der Anlage ist der Bautyp des barocken Stadtpalastes zu erkennen, der sich in einer dreiflügeligen Anlage zur Place Du Palais Royal öffnet. Dieses Stadtpalais wurde 1624 - 1639 für Kardinal Richelieu in unmittelbarem Bezug zum königlichen Louvre erbaut. Es war eingebunden in das Straßennetz der Altstadt und blieb in dessen vorgegebenen topographischen Koordinaten, ohne in die Wegestruktur einzugreifen. Die spätere räumliche Entwicklung des Palais Royal zwischen 1781 - 86 ( Abb. 134 ) vollzog sich auf dem Gelände des ursprünglichen Gartens im Anschluß an Richelieus Palast, der die hufeisenförmige Anlage der Ladengeschäfte und Galerien um den Garten bestimmte. 1787 - 90 wird an den Galeriefhof der Neubau des Théâtre Français angegliedert. Der Vorgängerbau der Galerie

d'Orléans, die provisorische Galerie de Bois, entsteht. Nach deren Abriß im Jahr 1828 schließt Fontaine in seinem Entwurf den großen Garten mit dem Neubau der eigentlichen Passage der Galerie d'Orléans ( Abb. 135 ) ab und verbindet die einzelnen Architekturen durch ein umfassendes Netz von Galerien und Peristylen.<sup>92</sup>

Durch diese Baumaßnahmen entsteht das vom Stadtraum völlig autarke Wegesystem des Palais Royal in seiner heutigen Gestalt mit dem eigenen inneren Rundgang um die Höfe und den sich in allen Richtungen zum umgebenden Stadtraum öffnenden Portalsituationen.<sup>93</sup> Die gesamte Anlage ist im Verlauf der Bautätigkeit zu Ende des 18. Jahrhunderts durch die Anlage von umlaufenden Straßenzügen freigelegt worden. Die durch die Peristyle formulierten Eingangs - und Wegarchitekturen nehmen in ihrem Verlauf die Wegachsen des umgebenden Stadtraumes auf und orientieren sie im Inneren der Anlage um die Hofsituationen, modifizieren sie also in Hinblick auf die innerarchitektonischen Raumprinzipien der Anlage. Vergleicht man nun diese Überlagerung des ehemaligen Straßengefüges der umgebenden Stadt durch die Raumstrukturen der Anlage des Palais Royal mit der Organisation der Wege in Schinkels Idealresidenz, so werden die strukturellen Übereinstimmungen deutlich:

Auch im Residenzentwurf übernehmen die Eingangssituationen die Wegachsen der umgebenden Fahrwege und modifizieren sie im Innern zu einem unabhängigen öffentlichen Wegesystem, das von der Logik des architektonischen Zusammenhanges abhängig ist. Die Vorgehensweise bei der Erschließung der Einzelarchitekturen ist dabei mit der im Palais Royal formulierten deckungsgleich.

Eine nahezu identische Übernahme der Passagenarchitektur der Galerie d'Orléans als Verbindungsarchitektur zwischen den westlichen und östlichen Flügeln des Palais Royal findet sich in der Architektur der "großen Bildersammlung" und der "Antikensammlung" im östlichen Bereich der Progressionsachse. ( vgl. Abb. 1 ) Diese Räumlichkeiten, die bereits in ihrer Funktion als Bild der Moderne, das dem Fürsten gegenübergestellt wird, erwähnt wurden und deren technische Aktualität Peschken in seiner Analyse deutlich hervorgehoben hat, zeigen sowohl formal als auch in technischer Hinsicht die größte Annäherung an die Architektursystematik der Pariser Prototypen.

Am Beginn der Achse der Progression zitiert Schinkel damit also direkt die aktuellsten bürgerlichen Architekturtypen als Zeichen des gesellschaftlichen Fortschritts, der dem

---

<sup>92</sup> **Geist 1969**, S.257-260.

<sup>93</sup> Der innovative Aspekt dieser stadträumlichen Konzeption kommt darin zum Ausdruck, daß mit dem System der Passagen zum ersten Mal die funktionale Einheit des Stadtraums Straße aufgebrochen wird. Diese bestimmte noch bis weit in die Mitte des 19.Jh. das Erscheinungsbild der Großstädte, bevor die Industrialisierung und ihre technischen Begleiterscheinungen in den seit dem ausgehenden Mittelalter nahezu unverändert überkommenen Zustand eingriffen. Siehe **Roennebeck 1971**, S.21ff.; Schinkel vollzieht also in einem größeren architektonischen Zusammenhang als einer der ersten die Unterscheidung von Fahrwegen und Fußgängerbereichen, die für die Entwicklung der Verkehrsstruktur der modernen Großstadt des späten 19. Jahrhunderts konstituierend wird.

konventionell gestalteten Wohnbereich der fürstlichen Wohnungen als Bild der Moderne gegenübergestellt wird: Passagen versus Villa.

In Form einer klassischen Passage mit beidseitiger Durchfensterung und Eisenbinderdecke nach dem Vorbild der Galerie d'Orléans verbinden sie die Gebäudegruppen des Odeonsflügels und der Kunstsammlungen mit dem Bereich des Thronsaales und der "Schloßkirche". Durch die in doppelten Säulenreihen sich öffnende "Passage zwischen den Sammlungen", die gleichfalls als Eingangssituation zum inneren Garten fungiert und axial auf den Altan der Wohnung des Fürsten bezogen ist, wird aber auch das Durchbrechen der Passageachse in rechtwinklig darauf bezogener Richtung ermöglicht, so wie es ähnlich mit dem Durchgang in der mittleren Achse der Galerie d'Orléans der Fall ist, der den Binnenhof des Palais Royal mit dem Garten verbindet. Das System der Wege bleibt so transparent und für die Anbindung an andere axiale Erschließungsrichtungen offen, ein Merkmal, das für die Gestaltung von Passagenarchitekturen konstituierend ist und den Anspruch auf Öffentlichkeit dokumentiert.

Bezüglich der Raumachse von Antikensaal und Gemäldesammlung konstatiert Peschken in seiner Analyse eine fortschreitend modernere Raumauffassung. Während die Antikensäule noch von schweren Gewölben überfangen werden, modifiziert Schinkel die Technik in der Architektur der Gemäldesammlung zugunsten einer Decke in offener Metallkonstruktion. Die in reinem Rundbogenstil angelegte Architektur wird damit nicht nur von der äußeren Erscheinung, sondern auch von der konstruktiven Seite her zur modernsten, in dem sie eine technische Konstruktion aufweist, die auf Nutzarchitekturen zurückgeführt werden kann und nach Peschkens Ansicht nicht in Einklang mit der Bauaufgabe steht:

"Wieder bietet die Residenz formal einen fortschrittlichen Aspekt, während sie inhaltlich reaktionär ist."<sup>94</sup>

Vor dem Hintergrund der Passagenarchitektur, die strukturell der Anlage der Residenz zugrundegelegt werden kann, erscheint es aber konsequent, wenn Schinkel in der konstruktiven Gestaltung der Sammlungsräume die Entwicklung der zeitgenössischen Architektur reflektiert, und dies nicht nur in der Einzelgestaltung der Räume, sondern in der gesamten Systematik der Architekturerschließung, denn er interpretiert damit die höfische Kunstsammlung als bürgerliche Institution neu. Der Vorwurf des Reaktionären ist durch die Bezugnahme auf Paris entkräftet.

Ebenso erscheint auch die Umfassung von Höfen und Gartenanlagen durch Galerien, die Bestandteil des Gesamtwegesystems sind, in der Residenz grundsätzlich mit der Struktur der Anlagen im Palais Royal vergleichbar. Dies ist zum Beispiel im Binnenhof des westlichen Verwaltungsflügels der Südachse mit den Wohnungen für die fürstlichen Gäste bzw. die Verwaltungseinheiten ( vgl. Abb. 7 ) deutlich nachzuvollziehen, ebenso auch in

---

<sup>94</sup> Peschken 1979, S.158/159.

der allseitigen Öffnung der umgebenden Galeriearchitekturen zu dem ornamentalen Inneren Garten im östlichen Teil der Residenzanlage.<sup>95</sup>

Entscheidend für den Vergleich der Schinkelschen Residenz mit der Passagen - und Galeriearchitektur des Palais Royal ist die Autonomisierung des öffentlichen Fußwegesystems innerhalb der als städtisch zu bezeichnenden Fahrwegeerschließung. Zwei voneinander unabhängige Verkehrssysteme werden zueinander in Beziehung gesetzt.

Gemeinsam ist beiden die Öffentlichkeit des im Vordergrund stehenden Wegsystems und die Unabhängigkeit des Verkehrsraums von der jeweiligen Erschließung der einzelnen Architekturräume, durch die somit der Charakter einer Straße im Innenraum entsteht.

Diese Trennung von Straßenverkehr und Fußgängerbereich selbst ist die konstituierende Motivation für die Entwicklung der Passagenarchitekturen und bietet dadurch urbane Freiräume für ein vornehmlich bürgerliches Publikum. Diese Freiräume stehen nicht im Dienste einer höfischen Ikonographie, sondern werden von den Prämissen der veränderten Bedeutung bürgerlichen Einflusses auf das städtische Leben bestimmt. Im Falle des Palais Royal ist es die Schaffung einer autarken Infrastruktur, die es vielen Besuchern ermöglicht, die Ladengeschäfte innerhalb der privaten Architektur des Herzogs von Orléans zu nutzen und damit die Voraussetzung für eine von den ökonomischen Prinzipien des kapitalistischen Warenverkehrs geprägte Organisationsform städtischen Lebens zu bieten.<sup>96</sup>

Dieses Prinzip der Schaffung eines öffentlichen Stadtraumes innerhalb einer privaten Architektur wird in Schinkels Idealresidenz durch die Rezeption kultureller Einrichtungen geprägt, die die Hauptfunktionen der einzelnen Gebäude ausmachen und ebenso wie die Pariser Handelpassagen Bezug auf eine städtische bürgerliche Öffentlichkeit nehmen.

Schinkel transponiert also Prinzipien der kapitalistischen Architektur der Konsum - Passagen in eine bildungsbürgerliche Anlage, nicht aber ohne den Faktor einer städtischen Rezipientenschicht aus den Augen zu verlieren, die Hauptmotor derartiger Architekturmodelle war.

Mit dem Modell des Palais Royal für eine vergleichbare Berliner Institution hatten sich bereits der preußische König Friedrich Wilhelm III. und der Kronprinz hinlänglich beschäftigt, sie aber offenkundig aufgrund ihrer gesellschaftspolitischen Implikationen und

---

<sup>95</sup> Inwieweit die Motive der galerieumgebenen Höfe auf Elemente der Sakralarchitektur, insbesondere von Klosteranlagen, zurückzuführen sind, ist in Zusammenhang mit den Kunstvorstellungen Friedrich Wilhelms IV. bereits bezüglich der sakralisierten Fassadenstruktur des Odeons deutlich geworden.

<sup>96</sup> Für die städtische Entwicklung steht ab ca. 1830 gerade die Schaffung bürgerlich kapitalistischer Infrastrukturen im Vordergrund, die der Bourgeoisie des Wirtschaftsliberalismus die Grundlagen ihres Einflusses sichern sollten. Bestimmt wurde das immense Wachstum der Städte durch: "Schaffung von Produktionsstätten, schrankenlose Ausnutzung des Bodens, Ansammlung mächtiger Produktivkapitalien und die ungeheure Zusammendrängung von Menschen." siehe **Wurzer**, Rudolf: Die Gestaltung der deutschen Stadt im 19. Jahrhundert. in: **Grote**, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd.24), S.28/29. Zur grundsätzlich vergleichbaren Berliner Situation siehe **Reinisch** 1992, S.34-43.

der Gefahren für die uneingeschränkte königliche Position im Stadtzentrum ihrer Residenz verworfen. Auf das Kaufhaus Unter den Linden, das in direkten Zusammenhang mit den Pariser Passagen zu bringen ist, und auf den Passagendurchbruch der verlängerten Wilhelmsstraße, beides Projekte, zu denen Schinkel die Pläne geliefert hatte, wird im weiteren noch einzugehen sein.

Das "Pars-pro-toto" der Passagenanlagen und ihr damit verbundener modellhafter Charakter für eine neue bürgerliche Kulturform innerhalb der Städte drückt sich in der Konzentration verschiedener städtischer Institutionen innerhalb einer solchen, vom Stadtraum formal unabhängigen Struktur aus.<sup>97</sup> Die Passagen werden gewissermaßen zu einer bürgerlichen Stadt in der Stadt, die auf kleinstem Raum, analog zu den höfischen Residenzschlössern, die für die Bedürfnisse eines öffentlich-städtischen Lebens im bürgerlichen Sinne grundlegenden Institutionen miteinander verbindet.

Im Gegensatz zu den sozialutopischen Projekten der "Phalanstères" Charles Fouriers ( Abb. 126 ) integrieren sie aber nicht die ökonomischen Funktionsbereiche der Stadt in ihr Bauprogramm, bieten also beispielsweise keinen Platz für Handwerks - und Industriebetriebe, die der liberale Bourgeois sorgsam aus seinem Standesbereich verbannt wissen wollte. Eine direkte räumliche Verbindung zum Vierten Stand der Arbeiter, Kleinhandwerker und Tagelöhner im Sinne einer idealen Solidargesellschaft war von Seiten des Dritten Standes der Großstädte unerwünscht.

Die vorrangige Aufgabe der Passagen bestand vielmehr darin, einer bürgerlichen Öffentlichkeit Raum für Konsum, Bildung, politische Selbstdarstellung und Amusement innerhalb eines geschützten Bezirkes in der Stadt zu bieten.

Der Unterschied zwischen dem Initialprojekt des Palais Royal und den darauf entstandenen Passagenanlagen liegt in der Bauträgerschaft begründet. Zeichnete für das Palais Royal noch der fürstliche Bauherr aus dem Haus Orléans verantwortlich, der mit dem neuen Handelsmodell seine finanzielle Situation aufzubessern gedachte und ökonomische Interessen bei der Umwidmung seines ehemaligen Privatpalastes voranstellte, so sind die nachfolgenden Passagenprojekte in Paris rein bürgerlich-privatwirtschaftlich finanzierte Unternehmen, die außerhalb königlicher oder staatsbürokratischer Einflußnahme standen. Gerade dieser Unterschied in der Bauherrenfrage machte es möglich, daß in der Konzentration bürgerlichen Lebens in den Passagen das Modell einer neuen Gesellschaftsform gesehen wurde und dem Ort der Passagen so eine immens politische Bedeutung zukam.

---

<sup>97</sup> Geist 1969, S.256.

"Das Palais Royal ( des Duc d'Orléans ) ist der erste öffentliche und vom Verkehr ungestörte Stadtraum, Feld der Agitation, Promenade, Luxusmarkt und Ort der Information und des Amusements zugleich: das Modell der Passage."<sup>98</sup>

Mit dieser Aussage macht Geist deutlich, wie sehr sich die Rezeption städtischer Organisationsstrukturen zu Beginn des Bürgerlichen Zeitalters verändert hat. Der bürgerlich beanspruchte Raum der Passagen wird nicht nur zum Schauplatz der Selbstdarstellung und der Unterhaltung, sondern tritt immer auch in Zusammenhang mit Information und politischer Aktion auf, erhält somit neben der gesellschaftlichen auch eine politische Relevanz.<sup>99</sup>

Gerade das Palais Royal ist in dieser Hinsicht von überragender historischer Bedeutung, weil es bereits früh zu einem wichtigen Schauplatz politischer Handlungen in Paris avancierte. Durch seinen unabhängigen und geschützten innerstädtischen Freiraum wurde es zu einem bevorzugten Ort für die politische Argumentation der Opposition sowohl in der Zeit der großen Revolution von 1789 als auch während der Juli - Revolution des Jahres 1830. Gerade die bürgerliche Juli - Revolution nahm im Palais Royal ihren Ausgang, indem sich in seinen Gärten der Widerstand gegen die reaktionären Dekrete Karls X. formierte, der mit einem Staatsstreich die bürgerliche Verfassung außer Kraft setzen und sich selbst wieder zu einem absoluten Monarchen machen wollte. Im Zusammenhang mit diesen politischen Auseinandersetzungen fanden die ersten Straßenkämpfe und Barrikaden um das Zentrum des Palais Royal statt, das mit seiner unüberschaubaren Räumlichkeit wenig Gelegenheit zu staatlicher Kontrolle bot.<sup>100</sup>

Besonders in Zusammenhang mit der Julirevolution von 1830 ist es interessant, daß der Eigentümer dieses revolutionär und oppositionell geprägten Stadtraumes der unmittelbar im Anschluß an die Aufstände eingesetzte sog. "Bürgerkönig" Louis - Philippe war.<sup>101</sup> Auch vor diesem Hintergrund scheint die Rezeption der Passagenarchitekturen des Palais Royal und anderer vergleichbarer Anlagen in dem Auftragswerk der Residenz, das Schinkel für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm ( IV. ) anfertigte, aufschlußreich.

---

<sup>98</sup> Ebd., S.88.

<sup>99</sup> Vom "Verkehr" unabhängig zu sein bedeutet nicht nur den räumlichen Rückzug vom Treiben der Straße, sondern auch die Vermeidung polizeilicher Einflußnahme und politischer Kontrolle; eine Tatsache, die in Hinblick auf die private Trägerschaft der Passagenanlagen ebenso eine juristische Dimension beinhaltet. Gilt die polizeiliche Gewalt für die Straße uneingeschränkt, so ist sie für den "privaten" Raum der Passagen nur bedingt gegeben.

<sup>100</sup> Siehe dazu die sehr tendenziöse, aber von ihrem Informationsgehalt brauchbare Untersuchung von **Bock**, Helmut: Die Illusion der Freiheit. Deutsche Klassenkämpfe zur Zeit der französischen Julirevolution 1830 bis 1831. Berlin **1980**, S.16ff.; gerade die Auswirkungen der Pariser Ereignisse auf die Situation in Berlin und die Bedeutung des Palais Royal werden dort übergreifend dargelegt.

<sup>101</sup> Für die Opposition gegen Karl X. verkörperte der Herzog von Orleans als Hoffnungsträger der bürgerlichen Liberalen die Verknüpfung des monarchischen Prinzips mit den Prinzipien der Revolution von 1789 und garantierte damit die Sicherung bürgerlicher Interessen. Siehe **Orieux 1977**, S.653.



Mit der Thronbesteigung Louis - Philippes hatte doch der europäische Adel seinen Glauben an die unerschütterliche Macht des Legitimus verloren<sup>102</sup>, und besonders die preußischen Monarchen reagierten auf das politische Ereignis der bürgerlichen Machtübernahme mit immer weltfremder werdenden Restaurationsbestrebungen im Sinne pseudomittelalterlicher Verhältnisse, wie es später noch die Burgen- und Klosterbaupläne Friedrich Wilhelms IV. nach seiner Thronbesteigung und der damit verbundene Rückzug in eine historische Scheinwelt bezeugen werden.

Norbert Elias beschreibt dieses typische höfische Verhalten der sowohl ideologischen als auch räumlichen Isolierung aus dem Kontext gesellschaftlicher Konfrontation folgendermaßen:

"Die Kunst dient nicht selten als gesellschaftliche Enklave des Rückzugs für politisch Besiegte oder vom politischen Handeln Abgeschnittene. Hier, im Gestalt gewordenen Tagtraum, kann man noch den eigenen Idealen nachgehen, selbst wenn die harte Wirklichkeit ihnen den Sieg verwehrt."<sup>103</sup>

Das für die europäischen Höfe traumatische Erlebnis des Jahres 1830 drückte der Bruder des preußischen Kronprinzen, Prinz Wilhelm in einem Brief an seine Schwester Charlotte als "politisches Glaubensbekenntnis" aus und sah mit der Person Louis - Philippes die "Legitimität zu Grabe" getragen.<sup>104</sup> Und gerade für den "ultra - royalen" Kronprinzen mußte die Konsensbildung der französischen Aristokratie mit der bürgerlichen Klasse nach der Revolution von 1830 eine beunruhigende Entwicklung darstellen, da sie doch das konstitutionelle Modell auch für andere europäische Staaten wieder interessant machte und Frankreich erneut zum Ausgangspunkt gesamteuropäischer Unruhen wurde.<sup>105</sup> Friedrich Wilhelms politischer Überzeugung nach, die mit der seines Bruders Wilhelm konform ging, konnte auf den Umsturz in Paris nur mit Krieg reagiert werden, eine Schlußfolgerung, die die Brüder in Konfrontation mit ihrem Vater versetzte. Den französischen Verhältnissen stand König Friedrich Wilhelm III. im Gegensatz zum Kronprinzen wesentlich gelassener gegenüber und war vorrangig an der militärischen Ruhigstellung des Nachbarn interessiert,

---

<sup>102</sup> Talleyrand schreibt dazu im Frühjahr 1830: "In dem Augenblick, da die Legitimität ihr Prinzip selbst verriet, indem sie ihren Eid brach, mußte das Heil Frankreichs im Zufall gesucht werden, es mußte zumindest das monarchische Prinzip gerettet werden, unabhängig von der Legitimität und in dem Sturm, der von ihr entfesselt worden war." Dieser "Zufall" war die Machtübernahme durch Louis-Philippe in den Unruhen des Juli 1830. Vgl. **Orieux 1977**, S.652ff.

<sup>103</sup> **Elias 1976**, S.366.

<sup>104</sup> Brief des Prinzen Wilhelm an Charlotte, 11.September 1830. Zit. nach **Blasius 1992**, S.78. Laut Leopold von Ranke sah der Kronprinz im Hause Orléans die Repräsentanten der revolutionären und illegitimen Gewalt, da sie die legitime Dynastie der Bourbonen vertrieben hatten. Vgl. **Bußmann 1990**, S.92.

<sup>105</sup> Siehe **Sennett 1994**, S.43/44, 51. Sennett weist darauf hin, daß der gesellschaftliche Konsens aber schon bald aufbricht und dieser Bruch die Aristokratie in die "émigration interieure" treibt, als sich Louis Philippe des Renommées des Adels bedienen wollte, um seine eigene autoritäre Position zu stärken. Die "emigration interieure" des frz. Adels ist also mit dem legitimistischen Rückzug des deutschen Adels auf seine pseudomittelalterlichen Trutzburgen zu vergleichen. Beiden gemein ist der Rückzug aus der Realität der gesellschaftlichen Verhältnisse in eine Scheinkulisse uneingeschränkter aristokratischer Autorität.

mit dem seiner Meinung nach keine der Großmächte eine militärische Auseinandersetzung gewinnen konnte, am wenigsten Preußen.<sup>106</sup>

"Einen schlimmern und verwickeltern politischen Zustand der Dinge in Europa habe ich noch nicht erlebt, und wieviel schlimms erlebte ich nicht schon! - Daß hiebei die Lage Preußens die aller schlimmste zu nennen ist, ist wohl einleuchtend."<sup>107</sup>

Während die Haltung des Königs gegenüber Frankreich eine vermittelnde war, in deren Folge es aus politischem Kalkül schließlich 1837 zu einer Heirat zwischen dem französischen Thronfolger, dem Dauphin aus dem Haus Orléans, und der Prinzessin Helene von Mecklenburg - Schwerin kam, richtete er seine innenpolitischen Energien auf die Bekämpfung der inneren Bedrohung durch die revolutionären Unruhen in Berlin. Hauptziel der Politik Friedrich Wilhelms III. war bei aller Offenheit gegenüber wirtschaftlichen und technischen Neuerungen die Bewahrung der uneingeschränkten Position der Monarchie, die letztlich auch die Verfassungsfrage und den Konstitutionsgedanken immer wieder ins Hintertreffen geraten ließ.<sup>108</sup>

Vor diesem Hintergrund bleibt zu fragen, ob die Idee zu einer derart modern aufgefaßten Residenz, die gerade die neuesten architektonischen Entwicklungen in Frankreich reflektierte, auf Vorstellungen des preußischen Kronprinzen zurückzuführen ist oder vielmehr Schinkels originäre Gedanken widerspiegelt, die von bürgerlichen Staats- und Gesellschaftsauffassungen geprägt wurden.

## Passage und Panorama

Die "Passage des Panoramas" in Paris und ihre Erweiterungen mit der "Passage Jouffroy" und der "Passage Verdeau" ( Abb. 136 und 137 ) sind für den Kontext der Residenz noch aus einem anderen, weniger gesellschaftlichen als architekturorganisatorischen Blickwinkel interessant.

Im Unterschied zum Prototyp des Palais Royal, das in einer verschiedene Höfe umschließenden Architekturanlage die unterschiedlichsten öffentlichen Funktionen vom Handelszentrum über Theater, Cafés, Parlamentssaal bis zur Wohnung des Herzogs von Orléans in einer konzentrierten Struktur von Galerien und Passagen vereinigt, erscheint die "Passage des Panoramas" mit ihren Annexen als die eigentliche typische Urform der Passage, wie sie von Paris und London ausgehend im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in zahlreichen anderen europäischen und überseeischen Städten rezipiert worden ist. In ihr wird das System der überlagerten Wegesystematik auf einen größeren axialen Zusammenhang in der Stadt erweitert, was hinsichtlich der Schinkelschen Architektur nicht erst für die Anlage der

<sup>106</sup> Stamm-Kuhlmann 1992, S.527ff.

<sup>107</sup> Friedrich Wilhelm III. in einem Brief an seine Tochter Prinzessin Charlotte, Potsdam, 21.12.1830. Zit. nach Stamm-Kuhlmann 1992, S.530.

<sup>108</sup> Vgl. Stamm-Kuhlmann 1992, S.555/556, 576/577.

Residenz bedeutsam erscheint, sondern bereits in seinem Projekt des Wilhelmsstraßendurchbruchs Unter den Linden zum Tragen kommt.

Die Baugeschichte der "Passage des Panoramas" beginnt im Jahr 1800 und geht auf kaufmännische Überlegungen zurück, verschiedene Panoramengebäude repräsentativ von den Boulevards aus zu erschließen. Jonas Geist weist darauf hin, daß die Panoramen des Unternehmers Thayer den wichtigsten Bestandteil der Passage selbst bildeten und aufgrund ihrer großen Popularität der eigentliche Publikumsmagnet der Anlage waren. Insgesamt drei Panoramen wurden an die Raumfolge der Passagen angegliedert. Zum einen bestimmten zwei noch lange Zeit sichtbar den Eingangsbereich der "Passage des Panoramas", eine andere lag als angefügter Baukörper in einem angrenzenden Garten innerhalb des Baublocks. Die Erschließung der Panoramenzylinder von jeweils ca. 14 Meter Durchmesser erfolgte über Stichflure vom insgesamt über 400 Meter langen Passagenraum aus.

Dieses organisatorische Moment erscheint auch für die Plazierung der Rotunden in der linearen Grundrißdisposition der Schinkelschen Residenz bedeutsam, da sowohl jene für die Antiken als auch jene, die der Kupferstichsammlung Raum bieten sollte, in vergleichbarer Weise an den Rundgang der großen Promenade angeschlossen sind. Die Rotunde der Schloßkirche dagegen und auch die eingestellte des Thron- und Festsaales organisieren innerhalb des Passagenetzes Kreuzungspunkte verschiedener Wegachsen. Gerade auch diese mechanistische Bedeutung der Rotunden als eigenständiger, von der ursprünglichen Funktion für die Panoramen unabhängiger Verkehrsraum, der zur Organisation der Architekturerschließung beiträgt, ist bereits in den frühen Beispielen Pariser Passagen, wie der Galerie Colbert, nachweisbar.<sup>109</sup> ( Abb. 138 a und b )

Noch in den Jahren nach 1834 wird das System der "Passage des Panoramas" auf den umgebenden Stadtraum großzügig ausgeweitet und bekommt dadurch seine Bedeutung als wichtigste innerstädtische Verkehrserschließung neben dem Straßennetz, deren einzige Aufgabe es ist, die verschiedenen Straßenzüge und zentrale Orte des öffentlichen Lebens miteinander zu verbinden, um so einer größeren öffentlichen Menschenmenge Raum zu bieten. "Die Passage erweitert sich also und frißt sich durch den Baublock, ersetzt den Verlust an Verkehrsfunktion durch ein Angebot nach allen Seiten."<sup>110</sup> Dieses "nach allen Seiten" formuliert nicht nur einen architektonischen Gestaltungswillen, sondern bezieht sich in ebensolchem Maße auf das neue bürgerliche Gesellschaftsmodell, das sich in Paris nach der Revolution von 1830 zu entwickeln begann.

Die städtische Öffentlichkeit, die sich auf den politischen Konsens aller gesellschaftlich relevanten Gruppen gründete, wurde zum Modell einer bürgerlichen Gesellschaft und baute im architektonischen Rahmen der Passagen auf dem Austausch von Kapital, Waren und

---

<sup>109</sup> Geist 1969, S.262ff.

<sup>110</sup> Ebd., S.263.

Information auf. Damit zeigte sich gerade an diesen Orten die neue Position, die bürgerliche Interessen für sich in der Gesellschaft beanspruchten.

Die Institution der "Passages des Panoramas" erreichte in der Pariser Stadtbevölkerung eine ungeahnte Popularität, die sie selbst noch zu einem gesellschaftlichen Kulminationspunkt machte, als die große Zeit der Passagen bereits ausklang und die Boulevards in den vierziger Jahren deren Bedeutung als Schwerpunkte bürgerlich - städtischen Lebens übernahmen.

### **Metamorphose des Rotundenmotivs**

Gerade in Hinblick auf die bürgerlich-demokratische Bewegung in Paris und ihre Publizistik, zu deren wichtigsten Medien neben der freien Presse die Panoramen für Bildung und Information der Massen gehörten, sind die Passagen von weiterem Interesse für den Komplex der Idealresidenz. Panorama und Passage sind in der zweiten Phase der Passagenentwicklung, der Zeit der Passagen - "Mode" zwischen 1820 und 1840, nicht voneinander zu trennen. So nimmt es nicht wunder, wenn Schinkel in der Residenzorganisation gerade den Gedanken des Panoramas nicht nur einmal in der Art der künstlerischen Wiedergabe aufnimmt, sondern gleichsam eine Genese des Bautyps der Rotunde im Grundriß entwickelt.

Wie bereits deutlich wurde, verbindet sich mit der Rotundenreihe der nördlichen Progressionsachse ein kulturhistorischer und gesellschaftspolitischer Gedanke, der in die inhaltliche Argumentation des Residenzprogramms und die Entwicklung der beiden heterogenen Achsenbereiche aufgenommen ist. ( vgl. Abb. 1 ) Darüber hinaus wird in der Art der architektonischen Gestaltung aber auch die funktionale Entwicklung der Rotunde als eines eigenständigen Baukörpers exemplifiziert.

Am Beginn dieser architekturgeschichtlichen Entwicklungslinie in der nördlichen Progressionsachse der Residenz ist die Rotunde noch in die antike Tradition des griechischen Rundtempels eingebunden, erhält also eine quasireligiöse inhaltliche Bestimmung, die der Nobilitierung der in ihr aufbewahrten Kunstgegenstände dient. Exemplarisch stehen dafür die beiden das Odeon flankierenden Tholoi im östlichen Teil der Residenzanlage, die äußerlich zwar nach klassischen Kriterien der griechischen Rundtempel, beispielsweise des Asklepiostempels in Epidauros<sup>111</sup> ( Abb. 139 a und b ) , ausgebildet erscheinen, jedoch die Gestaltung des Innenraumes durch das Entfallen der inneren Mauer variieren und aktualisierte Typisierungsversuche unter Einbeziehung zeitgenössischer Architekturdetails darstellen. Sie sind in die Eckfronten der Sammlungsräume eingeschlossen und somit fest in den Rundgang durch die Residenz eingebunden. Ihre Position im Grundriß ist nicht die freistehender Monumente im Sinne antiker Monopteroi, beispielsweise des sog. Vestatem-

---

<sup>111</sup> Vgl. **Giedion 1969**, S.60ff., Abb.40-42.

pels in Tivoli, sondern erinnert, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, eher an die bastionsartig in die Raumorganisation der Muskauer und Kamenzer Schloßbauten Schinkels integrierten Rundtürme.<sup>112</sup> ( Abb. 15 und 16 ) Der Aufriß der Rundtempel in der Residenzanlage läßt aber dagegen die antikische Auffassung deutlicher hervortreten, wodurch auch in diesem Fall die Diskrepanz zwischen zeitgemäß aufgefaßter Grundrißdisposition und romantisch-historisierender Vedute zum Ausdruck kommt. Auch in den beiden östlichen Rundtempeln läßt sich bereits ein Entwicklungsgedanke erkennen, wenn der an der Südfront angegliederte Tempel ebenfalls eine innere und eine äußere Säulenstellung aufweist, wie es auch beim Tempel an der nördlichen Ecke der Residenzflucht der Fall ist. Der innere Säulenkranz ist allerdings im südlichen Tempel weniger deutlich ausgebildet und könnte aufgrund des geringen Säulendurchmessers aus gußeisernen dünnen Stützen gebildet sein, wie sie vergleichbar aus Gewächshäusern oder ähnlichen Nutzarchitekturen der Zeit, wie z.B. den Passagen, bekannt sind.

Der zweite, nördliche Rundtempel zeigt dagegen eine dominantere innere Säulenrotunde, die vermutlich auf eine korinthische Ordnung hinweist, wenn man die Proportionsverhältnisse zwischen den beiden Säulenstellungen berücksichtigt. Beiden Architekturen gemein ist ihre eigenständige und in sich abgeschlossene Solitärauffassung, auch wenn sie strukturell in die übrige Architektur eingebunden sind. Sie bilden autonome Zentralräume, die von der Kupferstichsammlung und der Antikensammlung eingenommen werden.

Hinsichtlich dieser Art der Nutzung zeigt sich eine veränderte, für das 19. Jahrhundert charakteristische Auffassung von Tempelarchitekturen. Im frühen Landschaftsgarten des 18.Jahrhunderts fungieren sie zunächst noch als zweckfreie Räume und symbolhafte Prospektarchitekturen, deren ausschließliche Funktion es ist, "edles Ansehen" und "Ehrfurcht über das Ganze" zu evozieren.<sup>113</sup> Damit wird ein eher kontemplativer Charakter betont, wie er im preußischen Kulturbereich im Freundschaftstempel in Sanssouci oder im Belvedere auf dem Klausberg in Potsdam als "Tempel der Heiterkeit, der Ruhe, der Vergessenheit der Sorgen, der Selbstbetrachtung (!)" exemplarisch nachzuvollziehen ist.<sup>114</sup> Auch die Umnutzung von ehemals zweckfreien Monumenten zu Funktionsbauten ist für den Typus des Rundtempels erstmals in den Gärten von Sanssouci nachweisbar. So weist Winnekes darauf hin, daß der 1768 von Karl von Gontard nach Skizzen Friedrichs II. entworfene "Tempel der Freundschaft" mit seinem angrenzenden Kabinett als Aufbewahrungsort für Kunstgegenstände diente, also nicht nur der symbolhaften Verherrlichung der Kunst im Sinne einer Gartenarchitektur, sondern gleichzeitig funktional als Kunstmagazin. Die reine Zweckfreiheit der sentimentalen Stimmungsarchitektur war damit zugunsten der

---

<sup>112</sup> Siehe **Grundmann 1941**, Abb.23,56.

<sup>113</sup> Hirschfeld: "Theorie der Gartenkunst", zit. nach **Winnekes**, Katharina: Studien zur Kolonnade. Phil.Diss. Köln **1984**, S.114.

<sup>114</sup> Hirschfeld zit. nach **Winnekes 1984**, S.115.

funktionalen Einbindung in die Musealisierung des Gebäudeprogramms im Garten aufgehoben.<sup>115</sup>

Auch hierin zeigt sich die Nähe beispielsweise zu Schinkels Plan für Schloß Kamenz ( Abb. 16 ), in dessen Rundtürmen Bibliothek und Kammertheater untergebracht sind. Architekturgeschichtlich wird damit die für den preußischen Kulturraum vorbildliche friderizianische "Inkunabel" des Arbeitszimmers in Schloß Rheinsberg als symbolisches Modell anwesend gemacht. Friedrich II. legte noch zu seiner Kronprinzenzeit in einem der dortigen Ecktürme sein Arbeitszimmer an und ließ es mit sinnbildlichen Darstellungen des kontemplativen Arbeitens ausstatten:

"An die Gallerie stößt ein Cabinet, welches in ein anderes rundes Cabinet führet, worin ehemals die Bibliothek des Kronprinzen (...) war."<sup>116</sup> Allein die Beschreibung des Zugangs läßt den Vergleich zwischen den beiden runden Kabinetten der Residenz und dem Vorbild in Schloß Rheinsberg zu, das später in Sanssouci von Knobelsdorff in der Bibliothek architektonisch zitiert wurde. In vergleichbarer Weise ist in Rheinsberg der Bibliothek ein zweites Turmkabinett gegenübergestellt, das allerdings mit einem bacchischen Programm ausgestattet ist und damit die Vita activa im Gegensatz zur Vita contemplativa symbolisiert. Auch in der nördlichen Rotundenachse der Residenz wird dieses Gegenüberstellen von Vita activa und Vita contemplativa mit der folgenden Rotunde des Thron- und Festsaales ( vgl. Abb. 101 ) verdeutlicht, deren skulpturales Bildprogramm auf die funktionale Nutzung als Raum für öffentliche Feierlichkeiten der Residenz hinweist.

Hier nun liegt der Gestaltung der Rotunde eine andere Auffassung hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb der Systematik eines Architekturzusammenhanges zugrunde. ( Abb. 8 ) Sie wird zum nobilitierenden Element eines Innenraumes und bleibt kein eigener, in sich abgeschlossener Raumkörper, sondern wird der architektonischen Großform untergeordnet. Vergleichbar einer Kirchenarchitektur scheidet der Säulenkranz der Rotunde am Schnittpunkt von Lang- und Querhaus den Vierungsbereich aus. Wiederum erscheint analog zu den beiden Antikentempeln eine doppelte Säulenstellung: die äußere durch acht in den Achsen der Schiffe des Saales angeordnete Säulen, die innere durch sechzehn in einem Kreisrund.

Die Rotunde mit ihrem Säulenkranz wird also als auszeichnendes Architekturmotiv genutzt, hat aber ihre räumliche Eigenständigkeit als autonomer Baukörper zugunsten der symbolischen Wirkung und des Ausdruckswertes des Prächtigen und Öffentlichen verloren.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Winnekes 1984, S.115f.

<sup>116</sup> **Beschreibung des Lustschlosses und Gartens zu Rheinsberg.** Berlin 1778. Faksimilierte Neuausgabe durch die Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Potsdam 1991, S.19.

<sup>117</sup> Zu Schinkels Verständnis der Säulenordnungen und seiner Verwendung der Korinthica für öffentliche Prachtbauten siehe Forssman 1981, S.91ff., S.126ff.

Bezüglich der inhaltlichen Bedeutung ist sie dadurch ausgezeichnet, daß sie den Standort des Herrscherthrones markiert und aufgrund ihrer hohen symbolischen Funktion als Denkmal des Konstitutionalismus im Vergleich zu den übrigen Rotunden der Residenz prachtvoller ausgestattet ist. Dies erreicht Schinkel nicht allein dadurch, daß er die eingestellte Säulenrotunde zweigeschossig entwickelt<sup>118</sup>, sondern auch dadurch, daß er sie mit einem reichhaltigen symbolischen Skulpturenprogramm versieht. Damit wird in Hinblick auf die Nutzung des Raumes der repräsentativste Bereich der Residenz, den Schinkel in seiner Einleitung als öffentlichen Festsaal bezeichnet, mit der größten architektonischen und plastischen Pracht ausgezeichnet und steht in Gegensatz zum grundsätzlich eher zurückhaltenden Ausstattungsprogramm der übrigen Architekturräume. Der bereits als solcher analysierte Schauplatz der ideologischen Vereinigung von Monarch, Parlament und Volk erhält dadurch gewissermaßen die größte ikonographische Akzentuierung.

Den Endpunkt der skizzierten Entwicklungsgeschichte der Rotunde bildet die Schloßkirche ( Abb. 25 ), also das Parlament selbst, indem der Typus monumentalisiert worden ist. Auch hier dient die Rotunde erneut zur Nobilitierung und gleichzeitigen Sakralisierung des Raumes, indem sie den Altarbereich der Kirche in sich aufnimmt. Acht kreisrund angeordnete Säulen bilden das Zentrum der völlig gleichseitigen Architektur und werden damit konstituierendes Element des Einheitsraums der "Kirche". Aber, und darin besteht der Unterschied zu den übrigen Rotunden der Residenzanlage, hier ist sie eingebunden in ein architektonisches Wegesystem, das den aktuellen Bezug zur französischen Architektur des beginnenden 19.Jahrhunderts offensichtlich macht.<sup>119</sup> Die Rotunde wird zum Zentrum und Verbindungspunkt von vier Wegachsen, die sich in der Mitte der Schloßkirche fadenkreuzförmig treffen. Die Besonderheit dieser Wege besteht in ihrer passagenartigen Architektur, die die verschiedenen Rundgänge und Wegachsen der Residenz nicht nur symbolisch im Innenraum verbindet, sondern die Wege direkt bis in den quadratisch ausgesonderten Schloßkirchenbezirk hineinbringt. Vergleicht man diese Art der Wegführung mit der Architektur der Pariser Passagen, deren Zentren und Gelenkpunkte häufig durch Rotunden

<sup>118</sup> Hierin wird die Nähe zu Schinkels Rekonstruktionsversuchen der Grabeskirche in Jerusalem (Abb.140) greifbar, die er vermutlich in den 1830er Jahren anfertigte. Die dortige Konzeption eines Hemisphärions mit doppelter Säulenstellung, ebenso wie der Marmorhof, die basilikale Gestalt des Kirchengebäudes und der vorgelagerte Atriumhof mit zwei eingestellten Fontänen deuten auf diese Nähe der Grabeskirchenrekonstruktion zum Thron- und Festsaal der Residenz hin, womit auch die von M.Kühn vorgenommene Datierung in die Mitte der 30er Jahre untermauert wird. Vgl. dazu **Kühn**, Margarethe: Schinkels Darstellung der konstantinischen Grabeskirche in Jerusalem. in: **Klassizismus**. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70.Geburtstag. Hg. von J.Meyer zur Capellen u. G.Oberreuter-Kronabel. Hildesheim/Zürich/New York **1987**, S.209-247.

<sup>119</sup> Im Rahmen seines Paris-Aufenthaltes 1826 begegnete Schinkel neben de Quincy und Debrét auch Percier und Fontaine, denen er für ihre Publikation über europäische Residenzen Material zu den Berliner Bauten zukommen ließ. Bezeichnenderweise wurde im gleichen Jahr 1834, als Fontaine die Galerie d'Orléans plante, von der Berliner Akademie die Publikation "Résidences des Souverains per Percier et Fontaine" angekauft; man half sich also gegenseitig mit Literatur und Informationen zu aktuellen Themen aus. Siehe **Börsch-Supan**, Helmut(Hg.): Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850. Berlin **1971**: Jahr 1834, Mitteilungen, o.S.

akzentuiert sind (vgl. Abb.138a), so wird der strukturelle Bezug deutlich, denn die Architektur der "Schloßkirche" erhält in erster Linie eine mechanistische Funktion als Knotenpunkt der verschiedenen Erschließungswege. Im Sinne eines Parlamentsgebäudes artikuliert sich in der Zusammenführung dieser Wegachsen analog zur Struktur einer Passage der Anspruch auf staatliche Öffentlichkeit.

Die auch der Schloßkirche bzw. dem Parlamentsgebäude zugrunde liegende Grundrißdisposition eines vierflügeligen Baus mit eingestellter Rotunde erfährt in verschiedenen späten Projekten Schinkels eine Veränderung in der Auffassung, die vom bedeutungsvollen Zitat des römischen Pantheons als Weiheraum innerhalb des Architekturkörpers des Museums bis zur völligen Isolierung und Autonomisierung des Rundbaus führt. Fungiert die Rotunde beispielsweise in dem Entwurf zu einem Bibliotheksgebäude aus dem Jahr 1835 ( Abb. 141 ) als Treppenhaus in einem voll erschlossenen quadratischen Baukörper, so ist mit der Schloßkirche die umgebende Architektur zum Laubengang regrediert und die Rotunde deutlich monumentalisiert worden. Sie avanciert zum Fadenkreuz eines Wege- und Galeriestystems, das sich auch über das Geviert des Kreuzganges hinaus in die übrige Struktur des Grundrisses fortsetzt. Ihre Bestimmung ist damit die eines Verkehrsraumes, der die funktionale Organisation des Wegesystems in der Residenz bestimmt und gleichzeitig symbolisch aufgefaßt die verschiedenen Rezipientengruppen dem politisch wichtigsten Gebäude zuführt.

Wie bereits in Kapitel 2 dargelegt, wird mit der Gleichseitigkeit der Schloßkirchenarchitektur darüber hinaus auf eine öffentliche Funktion angespielt, die Architektur zu einem allseitig sich zum umgebenden Stadtraum öffnenden bürgerlichen Monument des Parlamentarismus werden läßt. Den gleichartig gestalteten Zugängen kommt dabei die symbolische Funktion der Nivellierung von Standesunterschieden der einzelnen Rezipientengruppen zu. Der Zutritt des Fürsten ist gegenüber denen des Populus und der Bürokratie nicht durch ein größeres Dekorurn ausgezeichnet.

Diese Auffassung eines Zentralraums, die in typologischer Hinsicht bis auf Palladios Villa Rotonda zurückzuführen ist, wird für den frühen Klassizismus in Berlin in den Gontardschen Kopfbauten der Kirchen auf dem Gendarmenmarkt greifbar.<sup>120</sup> ( Abb. 142 a und b )

Die beiden identischen Turmarchitekturen wurden 1780 - 85 den bestehenden Architekturen der französischen und der deutschen Kirche östlich vorgelagert und orientierten sich an barocken Stadtplanungskonzepten, wie beispielsweise der römischen Piazza del'Popolo. Im Gegensatz zu dieser nehmen die Gontardschen Türme allerdings keinerlei axialen Bezug zur Stadtstruktur, indem sie den Ausgangspunkt einer Magistrale kennzeichnen, sondern dienen ausschließlich der Platzgestaltung des Gendarmenmarktes und der Akzentuierung zunächst des französischen Komödienhauses. Nach dessen Zerstörung übernimmt Schinkel

<sup>120</sup> Zur Baugeschichte siehe **Goralczyk**, Peter: Der Platz der Akademie in Berlin. Berlin **1987**, S.66-93.



mit seiner Konzeption des Schauspielhauses das architektonische Vokabular der beiden Kopfbauten und erreicht damit die Harmonisierung des Ensembles in seiner noch heute nachvollziehbaren Gestalt.<sup>121</sup> Interessanterweise zeigt keiner der Schinkelschen Pläne zur Stadtgestaltung Berlins eine Veränderung des axialen Bezugs von Gendarmenmarkt und städtischer Umgebung. Der Platz bleibt mit seiner linearen Anordnung von Architekturen in den Koordinaten des Straßennetzes der Friedrichstadt mit ihrer bestimmenden Nord - Süd - Ausrichtung zwischen Oranienburger und Halleschem Tor verhaftet. Damit orientiert sich Schinkel zwar an dem barocken Stadtsystem, ist aber nicht barocken Planungskategorien im Sinne einer axialen Korrektur verpflichtet, wie es Hermann G. Pundt für den Fall des Potsdamer Tores attestiert hat.<sup>122</sup>

Die Monumentalauffassung von Architekturen mit gleichförmig gestalteten Seiten, wie sie Schinkel analog zu den Gontardschen Turmarchitekturen am Gendarmenmarkt mit der Schloßkirche der Residenz zum Ausdruck bringt, reflektiert die Planungen der französischen Revolutionsarchitekten und Durands für öffentliche Gebäude in Paris.

Etwa zeitgleich mit dem Bau der Türme auf dem Berliner Gendarmenmarkt veröffentlichte Claude-Nicolas Ledoux sein theoretisches Werk "L'architecture" ( 1783 ), das eine ideale Kirchenarchitektur für die Stadt Chaux vorstellte. ( Abb. 143 ) Ihre zu allen Seiten sich in Tempelfassaden öffnende Architektur umschreibt einen Funktionsraum, der nahezu gleichförmig gestaltet ist und damit über den reinen Monumentcharakter der Gontardschen Türme hinausgeht. Das Zentrum des Raumes bildet eine Kuppel, die wie das römische Pantheon zum Himmel hin offen ist und als einzige Beleuchtungsquelle des Innenraumes der Architektur dient.<sup>123</sup>

Schinkels Rotunde der Schloßkirche ist in ihrer allseitig gleichförmigen Durchgestaltung als Rundarchitektur und ihrem Bezug zum Wegesystem der Residenz ebenso als eigenständiges öffentliches Monument gekennzeichnet und steht damit am Ende einer Entwicklungsreihe des Bautypus der Rotunde. Die historische Kontinuität der antiken Tholos in ihrer Metamorphose vom freistehenden Monument bis zum modernistischen Kreuzungspunkt von Wegachsen in einem öffentlichen Raum ist also wie ein architekturhistorisches Lehrstück aufzufassen und weist auf den Lehrbuchcharakter des Residenzprojektes und Schinkels Gedanken einer Synthese nicht nur verschiedener historischer Stil-, sondern auch Architekturformen hin. Damit wird der exponierten inhaltlich-politischen Bedeutung der Schloßkirche als Parlamentsgebäude eine ebenso bedeutsame architekturhistorische zur Seite gestellt, die den symbolischen Progressionsgedanken der nördlichen Achse in technizistischer Hinsicht untermauert.

---

<sup>121</sup> Vgl. **Pundt 1981**, S.143ff.

<sup>122</sup> Ebd., S.78.

<sup>123</sup> Vgl. **Gallet 1983**, Abb. 422,423,424.

Bereits in seiner Einleitung zum Residenzprojekt weist Schinkel auf die Bedeutung der historischen Kontinuität hin und fordert für die gegenwärtige Kunstproduktion das Abgehen von traditionellen inhaltlichen Zusammenhängen:

"(...) wenn das neue Kunstwerk nicht in eine specielle, ich möchte sagen, trivialtreue Beziehung mit irgend einer geschichtlichen Autorität zu bringen ist; wenn das neue Werk einer ganz neuen Richtung des Gedankens sein Entstehn zu verdanken hat, also auch von einem neuen Standpunkt aus betrachtet beurtheilt werden muß. (...) Zuvörderst ist zu erwägen was unsere Zeit in ihren Unternehmungen der Architectur nothwendig verlangt."<sup>124</sup>

Diese "Notwendigkeiten der neuen Zeit", von denen Schinkel spricht, sind für den Zeitraum zwischen 1830 und 1860 bereits mit den Begriffen Öffentlichkeit, Verkehr und Stadtentwicklung in den vorangegangenen Untersuchungsschritten angedeutet worden.

### 3. Stadtentwicklung

Im folgenden sollen diese Schinkels Residenzplan impliziten Maximen anhand der zeitgenössischen Stadtentwicklungen weiterverfolgt werden, um auf eine der wesentlichen Bedeutungen des Projekts für die europäische Kunstgeschichte zu sprechen zu kommen:

Verdeutlicht man sich anhand des Grundrisses der Residenz ( Abb. 1 ) das Gegenüber von Stadt und Schloßarchitekturen, wird die Analogie zum Thema der Stadterweiterung präsent. Die Residenz ist allein in der Art der Grundrißzeichnung als ein Plan für eine Neustadt zu lesen, wenn man die künstlerische Darstellung der "Altstadt" reflektiert: Schinkel deutet die vor der Residenz liegende Stadt als reine Umrißzeichnung der einzelnen Baublöcke an. Die "Privathäuser der Stadt" sind mit dunkler Schraffur gegen die Reinzeichnung der Architekturen der Residenz abgesetzt, erhalten also eine nicht nur topographisch sondern auch in der Art der Darstellung untergeordnete Position. Die städtischen Straßen erschließen die verschiedenen Baublöcke links und rechts des auf das Residenzportal hinführenden Boulevards, der von Schinkel als "Hauptstraße der Stadt" bezeichnet ist. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist das Abgrenzen des Stadtbezirkes gegen den Residenzbezirk durch vierreihige Baumpflanzungen, die stadteinwärts weiterhin den Boulevard flankieren.

---

<sup>124</sup> Schinkel, Entwurf zur Einleitung. H.III 19. Reinschrift der Einleitung H.IV 1-3. Zit. nach **Peschken 1979**, S.149/150.

## Vagedes' Plan für Krefeld

Vergleicht man diese Ausgangssituation mit einem stadtplanerischen Konzept für die Erweiterung Krefelds von Adolph von Vagedes aus dem Jahr 1819 ( Abb. 144 ), so wird die grundlegend übereinstimmende Auffassung von städtischen Zusammenhängen deutlich. Vagedes' Pläne für Krefeld sahen eine Erweiterung der Stadt innerhalb eines rektangulären Straßensystems vor und brachten die Baublöcke der Neustadt in der geometrischen Grundform eines Längsrechtecks unter, das von Wällen, Promenaden und Baumpflanzungen umschlossen ist. Der Stadtkörper selbst sollte von rechtwinklig aufeinanderstoßenden Magistralen erschlossen werden, die zu einem Großteil die gesamte Längen- und Breitenerstreckung der neuen Stadt durchzogen. Wichtigster Faktor dieses Stadterweiterungsentwurfes war die Umschließung der Stadt durch ein geschlossenes System von Begrenzungsanlagen, die ein planloses Ausufern der Bautätigkeit in die Peripherie verhindern sollten und damit höfische Planungskategorien reflektierten.

Die langwierige Genehmigungsphase dieses Stadtplanes durch die preußischen Behörden, nicht zuletzt durch die Oberbaudeputation in Berlin, machen deutlich, in welchem Maße sich die Auffassung von urbanen Organisationsformen im Zeitraum von 1818 bis 1843, dem Jahr der endgültigen Genehmigung des überarbeiteten Planes von Umpfenbach, verändert hatte. Vagedes' Ausgangsüberlegungen orientierten sich hinsichtlich der Systematik der Baublöcke und ihrer Erschließung durch das Straßennetz noch an stadtplanerischen Konzepten des 18. Jahrhunderts. "Symmetrie und Einfachheit" waren die Forderungen, die Hardenberg 1819 dazu veranlaßten, den ursprünglichen älteren Plan einer erneuten Überarbeitung durch Vagedes zu unterziehen.<sup>125</sup>

In den folgenden 15 Jahren nach Vagedes' Entwurf hatte sich hinsichtlich der Kriterien, anhand derer eine Stadtplanungsmaßnahme beurteilt wurde, laut Tilmann Buddensieg aber bereits Grundlegendes geändert. Schinkel, der als Chef der Oberbaudeputation in Berlin auch am Genehmigungsverfahren für Krefeld Anteil hatte, bemängelte in einem Dienstreisebericht aus dem Jahr 1833 die bis zur Monotonie und Langeweile gesteigerte Symmetrie neuer Stadtplanung.<sup>126</sup> Grundtenor seiner stadtplanerischen Vorstellungen, wie er sie bereits am Pariser Platz mit dem Palais Redern ( Abb. 130 ) realisieren konnte, war auch im Falle Krefelds eine gesteigerte Individualität der Baukörper und eine größere Vielfalt von Architekturformen in städtischen Zusammenhängen. Das axiale Bezugssystem als Relikt feudaler Planungspraktik wollte er nur noch als grobes Orientierungsmuster für städtische Entwicklung gelten lassen und statt dessen ein neues Bezugssystem architektonischer

<sup>125</sup> Zur Planungsgeschichte rheinischer Städte unter preußischer Regierung siehe **Fehl, Gerhard/Rodriguez-Lores, Juan** (Hgg.): Stadterweiterungen 1800-1875. Hamburg **1983**, S.62ff.

<sup>126</sup> **Buddensieg 1983**, S.98ff.

Solitäre verwirklichen.<sup>127</sup> Das spätere preußische Baufluchtengesetz von 1875 widersprach also den Schinkelschen Maximen grundlegend und führte zu eben jenem katastrophalen stadtplanerischen Denken der wilhelminischen Epoche in Baublöcken, das heute für die Berliner Bautätigkeit nach 1989 wieder eine erstaunlich unkritisch betrachtete Bedeutung erlangt hat.

Schinkel dagegen wollte die Bauflucht lediglich als eine imaginäre Linie zum Straßenraum verstanden wissen, die durch Architekturen nicht überschritten werden durfte. Was sich hinter dieser gedanklich gezogenen Begrenzungslinie abspielte, sollte den individuellen Interessen des jeweiligen Bauherrn überlassen sein. Damit wird ein bürgerlicher Gedanke des Liberalismus reflektiert, dessen Grundlagen in der bürgerlichen Philosophie vorbereitet worden waren und der den gesellschaftspolitischen Entwicklungen der Zeit Rechnung trug.<sup>128</sup>

Unter rein utilitären Gesichtspunkten wurde 1840 von der Oberbaudeputation ein revidierter Plan für Krefeld in Vorschlag gebracht, der diese Veränderung in der Auffassung von Symmetrie und Ordnung zaghaft reflektierte und sich auf die Art der Straßenkreuzungen bezog, an denen die einzelnen Straßen nun nicht mehr rechtwinklig aufeinandertreffen, sondern versetzt aneinanderstoßen sollten, um sowohl zur "Unterbrechung des Luftzuges und des einförmigen Aussehens" beizutragen.<sup>129</sup>

Vergleicht man diese Überlegungen Schinkels zur Stadterweiterung von Krefeld und anderen rheinischen Städten mit dem Grundriß zur Idealresidenz eines Fürsten, wird die grundlegend neue Auffassung von Architektur in größeren urbanen Zusammenhängen erkennbar.

Was Schinkel in seinem Plan für die Idealresidenz vorlegt, ist auch als eine prototypische Entwicklungsgeschichte der Stadt zu begreifen:

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die gewachsene mittelalterliche Stadt, die zwar nicht im Grundriß der Residenz erkennbar wird, die aber in dem Aquarell der "Aussicht vom Garten des Fürstenpaares" ( Abb. 2 ) als reich differenzierte Stadtsilhouette vorgestellt ist. Dieser Stadtraum ist von "historisch gewachsenen" urbanen Strukturen am Ufer eines Flusses bestimmt und erscheint in unüberschaubarer Dichte zu Füßen der Residenz.

Die auf dem großen Grundriß dargestellten Häuser vor der Einfahrt zur Residenz deuten eine "barocke" Neustadt mit einzelnen Privathäusern in Blockbauweise an. Sie sind sowohl als Stadtpalais mit vorspringenden Mittelrisaliten oder als Dreiflügelanlagen erkennbar, erscheinen am rechten Bildrand aber auch als freistehende Villen mit Pavillonarchitekturen und Gartenanlagen. Haupteinfahrtsweg ist die breite Hauptstraße des Boulevards als

---

<sup>127</sup> Ebd., S.98.

<sup>128</sup> Buddensieg weist auf die Bedeutung der philosophischen Arbeiten August Wilhelm Schlegels für Schinkels Begriff von der Autonomie des Individuums und seine Ablehnung konsequenter Symmetrie als Ordnungsform hin. **Buddensieg 1983**, S.101.

<sup>129</sup> **Fehl/Rodriguez-Lores 1983**, S.65, Abb.2.

Magistrale der Stadterweiterung zwischen mittelalterlicher Altstadt und Residenz, so wie sie besonders die barocken Achsbeziehungen städtischer Kontexte charakterisierte.

Der Eingangsbereich zur Residenz verdeutlicht nun den Wechsel zwischen den unterschiedlichen Organisationsstrukturen der verschiedenen Stadträume:

Die Konzentration der städtischen Entwicklung auf den Verlauf des großen Boulevards wird durch die Teilung der Wegrichtung in zwei entgegengesetzt verlaufende Erschließungswege aufgebrochen und auf ein verändertes Wegesystem hin modifiziert.

In linearer Anordnung bestimmt auf der Residenzebene nicht der Baublock die Gestalt der Architekturanlage, sondern das Nebeneinander von architektonischen Solitären, die jeweils sowohl von den Fahrwegen als auch den Passagen erschlossen werden. Zwischen den Großteil der Einzelarchitekturen legt Schinkel Fahrwege und macht sie somit von mehreren Seiten her erst als urbane Solitäre erfahrbar. Nicht zuletzt dadurch wird der Unterschied zu konventionellen Schloßanlagen erkennbar, die in der Regel ausschließlich von einem zentralen Wegesystem erschlossen werden und somit nicht den architektonischen Solitär als solchen für den Rezipienten erkennbar werden lassen.

Die alle Bereiche des Gesamtplanes durchquerenden Fahrwege und Passagen stellen den Bezug zu einer Stadtsituation her und verdeutlichen die weit über die eigentliche Bauaufgabe hinausgehenden Intentionen des Architekten und Stadtplaners Schinkel.

Anstelle des Blockrandes zwischen den Straßen treten Baumpflanzungen und Gärten, die die Zwischenräume zwischen den einzelnen Architekturen bestimmen und die Baukörper wie im Landschaftsgarten naturhaft einrahmen. Diese Vorgehensweise wird bereits in Schinkels Plänen für den Standort der Neuen Wache ( Abb. 91 ) wie auch in dem Entwurf für eine Bibliothek ( Abb. 141 ) in Berlin deutlich. Bereits mit diesen Projekten wird im innerstädtischen Bereich die veränderte Auffassung von Architekturkörpern erreicht, die Schinkels Arbeit am Beginn seiner Architektentätigkeit in Berlin charakterisiert. Die dieser Praxis zugrunde liegende Behandlung von Architekturen resultiert konzeptionell aus den Erfahrungen in der Landschaftsgärtnerei.

H. - J. Kunst hat in seinem Aufsatz zur Neuen Wache auf diesen gartentheoretischen Hintergrund hingewiesen und die Neue Wache mit den "fabrics" des Landschaftsgartens verglichen.<sup>130</sup>

In der Residenz eines Fürsten wird der Gedanke einer naturhaften Isolierung des Baukörpers von Schinkel optimiert und auf das Format einer Stadtanlage ausgeweitet. Die Residenz, die durch ihre Erschließungsmodalitäten als ein solcher Stadterweiterungsplan gelesen werden kann, wird damit zum urbanisierten Gartenraum.

Vor diesem Hintergrund werden in anderem Zusammenhang noch einmal die englischen Vorbilder aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts greifbar, die mit dem Thema der Gartenstadt eine grundlegend veränderte Auffassung von städtischen Strukturen aufzeigen.

---

<sup>130</sup> Kunst 1990, S.79ff.

John Nashs Planungen für den Regent's Park in London von 1812 ( Abb. 131 ) bedeuteten eine innerstädtische Erweiterung unter neuen Prämissen, die nicht nur in Bezug auf das sowohl aristokratische als auch das bürgerliche Bauprogramm und seine Inhaltlichkeit, sondern auch hinsichtlich der verkehrstechnischen Anbindung an die umgebende Stadt für die Schinkelsche Idealresidenz von Bedeutung sind. Auch Nash unterzieht die Stadt einer völligen Umorientierung von Verkehrswegen, die nicht mehr den Baublock umgeben, sondern architektonische Solitäre erschließen.<sup>131</sup> Am deutlichsten wird diese Vorgehensweise in der inneren und äußeren Wegführung des ursprünglich geplanten "Double circus" im Zentrum der Anlage erkennbar. Sind die Architekturen der Terrassenbauten im einzelnen zwar für Schinkel nicht vorbildlich hinsichtlich ihrer Vereinheitlichung von Einzelwohnungen und der daraus resultierenden monotonen Fassadengestaltung, so rezipiert er dagegen die Art ihrer Anordnung im umgebenden Parkraum sehr eindeutig.

Auch Nashs Gebäude der Terraces sind städtische Architekturen, die aus ihrem ursprünglichen urbanen Kontext isoliert und als architektonische Solitäre in ein verändertes System von Erschließungswegen integriert werden. Allerdings, und das ist im Unterschied zur Schinkelschen Residenz von Bedeutung, bleiben Nashs Architekturen Bestandteil einer zur Umgebung hin hermetischen Anlage, die vergleichbar Vagedes' Plan für Krefeld die Grenzen betont.

Ein äußerer Ringweg, der die Grenzen der Parkfläche im Sinne eines Belts markiert, wird von den Terrassenarchitekturen begleitet, die die Funktion der optischen Vermittlung zwischen Garten und umgebender Stadt übernehmen und wie steinerne Wallanlagen das Terrain des Gartens von dem der Stadt trennen. Im Sinne des Picturesque Style der englischen Landschaftsgärten sind diese "Parkarchitekturen" aber noch in freier Gruppierung an das Wegsystem des "Belts" angeschlossen.<sup>132</sup>

Die visuelle Abschottung des Gartenbereichs des Regent's Parks durch die Terrassenarchitekturen korrespondiert formal mit den noch häufig anzutreffenden Wallanlagen in den Stadterweiterungsprogrammen der Zeit, die allerdings nur noch Dekor sind.

Schinkel dagegen schließt im Residenzplan die Anlage nicht nach außen hin ab, indem er den gesamten Architekturzusammenhang mit einem Wall oder einer Promenade aus Baumreihen umgibt, sondern läßt gerade das äußere Wegsystem, beispielsweise um den Bereich von Schloßkirche und Thronsaal herum, nach außen hin unabgeschlossen. Die

---

<sup>131</sup> Zu den weiteren planerischen Eingriffen Nashs als "Chief Commissioner of Woods and Forests" in die Stadtstruktur Londons seit seiner Berufung zum Leiter der staatlichen Behörde für die Gestaltung der königlichen und öffentlichen Grünanlagen im Jahr 1806 siehe die Monographie von **Davis**, Terence: John Nash. The Prince Regent's Architect. London **1966**, S.63ff.

<sup>132</sup> David Bindmann hat in seinem Beitrag zur Ausgabe von Schinkels Englandreise-Tagebuch auf die ökonomischen Faktoren hingewiesen, die den neuen Bautyp der Terraces, als gemeinschaftliche Architekturen verschiedener Bauherren, beeinflussten. Sie stellen den ersten Reflex einer bürgerlich-kapitalistischen Spekulationspolitik dar, die zwar noch von höfischer Seite initiiert wurde, aber ein für die Zeit neuartiges Finanzierungskonzept darstellte, wie es in vergleichbarer Form auch auf die Passagen in Paris zutrifft. Vgl. **Schinkel 1986**, S.37.

Wege setzen sich in die Peripherie der Anlage fort und werden nicht durch eine visuelle Schranke vom Residenzbezirk getrennt.

Die Analogie zum Landschaftsgarten und zur Gartenstadt zeigt sich also in einer naturhaften Rahmung der Einzelarchitekturen, welche die verschiedenen Funktionsbauten zu Ansichtsarchitekturen im Sinne von "fabrics" werden läßt. Der Solitargedanke, den Schinkel anhand der stadtplanerischen Praxis damit entwickelt, wird also sowohl in der Variationsbreite der architektonischen Einzelformen als auch in der Art ihrer infrastrukturellen Erschließung und der visuellen Betonung des Baukörpers im Residenzbeispiel tragend.

Hinsichtlich der Orientierung an einer Bauflucht erscheinen die Architekturen der südlichen Gebäudeachse der Residenz für Schinkels Vorgehensweise exemplarisch. Hier formuliert die axiale Begrenzung der Substruktionsmauern eine "imaginäre" Fluchtlinie, die als äußere Begrenzung der Bauten zur Stadt hin fungiert. Das Vor- und Zurückspringen der einzelnen Gebäude verdeutlicht einmal mehr Schinkels Vorstellung von individueller städtischer Baupraxis im Verlauf einer Magistrale. Architekturen können direkt bis an den Rand der Flucht vorgezogen werden, wie dies mit den Wohnungen einer hohen Person und der Wohnung der Fürstin beiderseits der Portalanlage geschieht, oder aber durch eine Laubenarchitektur vom öffentlichen Raum getrennt werden. Eine weitere Variante dieser linearen Erschließungsweise formulieren Bauten, die durch Gartenanlagen von der öffentlichen Straße abgesondert werden. Somit stellt sich bereits in der Hauptansicht der Residenz Schinkels Vorstellung von architektonischer Individualität im städtischen Kontext als Bild dar.

### **Bürgerliche Bauherrenmodelle**

Hinsichtlich ihrer Organisationsstruktur, kann die Achse der südlichen Flügel der Residenz mit den Terrassenarchitekturen Nashs im Londoner Regent's Park in Verbindung gebracht werden. Auch hier befinden sich im westlichen Bereich hinter einer vereinheitlichenden Fassadengestaltung verschiedene Privatappartements, die zwar als Gästewohnungen des Fürsten bezeichnet sind, aber hinsichtlich ihrer Organisation in der Gesamtanlage und der einheitlichen rückwärtigen Erschließung als Reflex der Londoner Terraces, der innovativen aristokratisch - bürgerlichen Bauherrenmodelle, interpretiert werden können.

Die Übereinstimmungen in der Auffassung von Fassaden und vorgelagerten Terrassen und auch die Trennung zwischen reiner Schaufassade und rückwärtiger Individualerschließung der einzelnen Appartements machen diesen Vergleich naheliegend: In den "Hannover Terraces" am Regent's Park ( Abb. 145 ) erscheint beispielsweise eine Aufrißsystematik, die mit der des Gäste- bzw. Verwaltungsflügels der Residenz ( Abb. 7 und 36 ) nahezu identisch ist. Die dreigeschossige Fassade wird an den Seiten von Risaliten mit vorgela-

gerten Säulenportiken abgeschlossen und in der Mitte von einem breiteren Portikus akzentuiert. Dazwischen erstrecken sich lange Fassadenbänder, die sich in jeweils 15 Fensterachsen zum Park hin öffnen. Die Aufrißsystematik ist insofern vergleichbar, als zwischen dem Untergeschoß und dem Piano nobile ein breites Gesimsband erscheint, das im Falle der Londoner Architektur die Terrasse markiert, die in der Residenz dem Untergeschoß vorgelagert ist. Während sich in den "Hannover Terraces" das gesamte Untergeschoß in Rundbögen öffnet, ist diese Aufrißsystematik in Schinkels Residenz auf die Risalite des Gästeflügels beschränkt. Übereinstimmend sind die Aufteilung in das Sockelgeschoß mit rundbogigen Öffnungen, das in geraden Fenstern abschließende Piano nobile und das darüberliegende Mezzanin. Im Gegensatz zum Londoner Vorbild werden die Risalite allerdings nicht von Tempelgiebeln, sondern von gewalmten Dächern überfangen. Aber auch die Gestaltung der Dachabschlüsse mit Eckfiguren und Mittelakroteren ist grundsätzlich vergleichbar. Insgesamt wird die grundsätzliche Übereinstimmung in der nahezu identischen Fassadengestaltung für eine vergleichbare Bauaufgabe erkennbar, die hinter einer vereinheitlichenden Fassadenstruktur individuelle Wohnungen verbirgt. Die schmucklosen Fassadenbänder von enormer Länge erhalten durch die Risalite jeweils ein Dekor, das nicht mehr funktionell, sondern rein kompositorisch bedingt ist.

Mit dem Zitat der Londoner Vorbilder übernimmt Schinkel in der Residenz eines Fürsten ein bürgerliches Bauherrenmodell, dem er architektonisch zwar grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, das ihm aber aufgrund seiner innovativen Bedeutung für den zunehmend bürgerlich geprägten Städtebau offenkundig so interessant erscheint, daß es Aufnahme in das exemplarische Bauprogramm der Residenz findet. In der kontextuellen Verbindung mit den Passagenarchitekturen in Paris, die ebenfalls vor dem Hintergrund ihrer Bauträgerschaft Aufnahme in die Konzeption der Residenz fanden, wird also auch eine vergleichbare Londoner Entwicklung reflektiert, die aus bürgerlicher Sicht für die Berliner Verhältnisse vorbildlich erscheinen muß.

### **Der offene Plan als Gesellschaftsmodell**

Entscheidendes Merkmal des Residenzplanes ist Schinkels völlige formale Abkehr von einem zentralistischen barocken Achsen - und Symmetriedenken, wenngleich unter inhaltlichen Gesichtspunkten eine ausgeglichene Gewichtung zwischen fürstlichem und parlamentarischem Bereich nachweisbar wurde.

Helen Rosenau hat in ihrer grundlegenden Analyse von Idealstadtplanungen für die Projekte der französischen Architekten um 1790 zwei Orientierungspunkte für das planerische Vorgehen hervorgehoben: Alle Planungen der Zeit bewegen sich zwischen den Polen Geschlossenheit und Offenheit, also vereinfachend gesagt zwischen barock - feudaler und



bürgerlich - aufgeklärter Raumauffassung. Am Beispiel von Ledoux' Plan für Chaux ( Abb. 102 ) wird die Veränderung deutlich:

"In the town - planning of the late eighteenth century two contradictory tendencies are apparent. Boullée designed clearly contained units. (...) Ledoux's plans for Chaux, which located important buildings on an outer ring and included isolated houses and villages in the countryside, represented one element similar in character, that towards the open plan."<sup>133</sup>

Wie Rosenau gezeigt hat, reflektiert Ledoux mit seinem offenen Plan die Bedürfnisse des Vierten Standes, also der Salinenarbeiter. Die Komposition der Anlage ist unterteilt in einen inneren strengen Ring von öffentlichen Gebäuden und eine freie Komposition von privaten Architekturen in der Peripherie der Anlage. Der Verzicht auf eine umschließende Mauer markiert den entscheidenden Unterschied zu Boullée, der noch stärker an die geschlossenen barocken Systeme gebunden ist.<sup>134</sup>

Den Einfluß der französischen Revolutionsarchitektur kann man in Deutschland paradigmatisch in Gillys Projekten für das Friedrichsdenkmal und seine Idealstadt und an Weinbrenners Entwürfen für Karlsruhe erkennen. Wie bereits erwähnt, bleiben diese Pläne aber noch in den herkömmlichen symmetrischen Systemen der Zeit verhaftet und planen vom Zentrum ausgehend radial in die Peripherie.

Der entscheidende Entwicklungsschritt in Schinkels Plan ist nun der einer dezentralen Ausgangsposition für stadtplanerische Konzepte, also der Weiterentwicklung der zweiten Entwicklungsstufe in Ledoux' Plan für Chaux. Die freie Gruppierung von Einzelarchitekturen, die Ledoux an das Radialsystem der Kernanlage anschließt, bildet den innovativen Bestandteil der Konzeption. Allerdings, und das macht wiederum den Unterschied zur Schinkelschen Residenz aus, orientieren sich diese freien Gruppierungen weiterhin am sternförmigen Koordinatensystem der Straßen in der Saline, beziehen sich also im Kern immer noch auf das Haus des Salinendirektors im kompositorischen Zentrum der Anlage.

Entgegen aller Befreiung von barocken Systemen, die die Forschung Ledoux' Plan attestiert hat, konstatiert Michel Foucault gerade in Hinblick auf Chaux noch immer den "perfekten Disziplinarapparat, (...) der es einem einzigen Blick ermöglichte, dauernd alles zu sehen. (...) ein vollkommenes Auge der Mitte, dem nichts entginge und auf das alle Blicke gerichtet wären."<sup>135</sup>

Was Werner Hofmann Ledoux attestiert, ist eben die Befreiung von dieser zentralisierenden Tendenz in gesellschaftlicher Hinsicht:

---

<sup>133</sup> **Rosenau**, Helen: The Ideal City. In its architectural evolution. London **1959**, S.87.

<sup>134</sup> Ebd., S.88ff.

<sup>135</sup> **Foucault**, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt **1991**.(1.Aufl. 1977), S.224.

"Dieses 'Anti - Versailles', das die dem Herrscher huldigende Zentralperspektive zugunsten der Polyfokalität aufhebt, ist für eine neue, auf dem freien Konsens gründende Gesellschaft gedacht."<sup>136</sup>

Wenn für Ledoux's Plan von Chaux dieses Moment als bedeutend hervorgehoben wurde, so bleibt damit die immer noch zentrale Position des "Herrschers", nämlich nun des bürgerlichen Salinendirektors unberücksichtigt. Der offene Plan, der in Ledoux's Saline in der Peripherie angelegt ist, erscheint dagegen in Schinkels Residenz in formaler Hinsicht vollständig verwirklicht. Zum einen durch ihren dezentralen Grundriß, der nicht mehr den Herrscher oder den Direktor in den Mittelpunkt eines Architekturkontextes stellt, und zum anderen in dem völlig alle zentralisierenden Tendenzen negierenden Verkehrssystem.

Allerdings bleibt Schinkels Plan lediglich von seiner technischen Seite her interessant, da er offenbar alle sozialen Erwägungen der Zeit aus den Überlegungen zu seiner Residenz ausgeklammert hat. Sein optimales Stadt- und Staatsgefüge basiert vordergründig ausschließlich auf den beiden im Hegelschen Sinne staatstragenden Fundamenten Religion und Bildung, die den wortwörtlichen Sinn der Residenzanlage und ihrer "offiziellen" Legende ausmachen.

Schinkels Residenz reflektiert somit zunächst den spezifisch deutschen bürgerlichen Gedanken einer staatlichen Erneuerung durch Bildung und Kultur. Eine neue staatliche Gemeinschaft konnte nach Ansicht der deutschen Intelligenz nur durch die ideelle Verbindung der Institutionen von Universität, Theater, Museum und Bibliothek langfristig erreicht werden. Dieser ausschließlich bildungspolitische Ansatz, der in Berlin in erster Linie durch Hegel formuliert wurde, ließ alle sozialen Komponenten eines reformierten Staatswesens noch außer acht und reduzierte die bürgerliche Gesellschaftsutopie zunächst auf den Bereich des Künstlerischen und Kulturellen.<sup>137</sup>

Insofern ist der Weg, den die französischen Reformbestrebungen gingen, völlig von den deutschen verschieden:

Waren die französischen Architektur - Utopisten, angefangen bei Ledoux bis hin zu Fourier, von einer gesamtgesellschaftlichen Situation ausgegangen, die den Vierten Stand als gesellschaftlichen Faktor in die Überlegungen einbezog, so ist auf deutscher Seite kein vergleichbares Projekt für diese Zeit nachzuweisen. Vielmehr bleiben alle Gedanken in dieser Hinsicht gegenüber dem Monarchen verantwortlich und gegenüber den sozialen Veränderungen im Zuge der voranschreitenden Industrialisierung und der damit verbundenen sozialen Probleme unwirksam. Der moderne Staat ist für deutsche bürgerliche Intellektuelle die konstitutionelle Monarchie mit repräsentativer Verfassung. Ausgangspunkt für die Forderung nach gesellschaftlicher Veränderung waren aber nicht soziale Mißstände, sondern rein bürgerlich geprägte Vorstellungen einer staatlichen Neudefinition von

---

<sup>136</sup> Hofmann 1995, S.171.

<sup>137</sup> Vgl. Pöggeler 1981, S.355-376.

politischer Legitimität. Kunst und Kultur kamen in diesem Denken grundsätzliche Bedeutung zu, indem sie nicht nur eine antike Welt künstlerisch abschließen, sondern eine neue europäische Welt unter bürgerlichen Gesichtspunkten politisch initiieren sollten.<sup>138</sup>

Im Unterschied zu vergleichbaren europäischen Projekten, wie Fouriers "Phalanstères" und seiner "garantistischen Stadt" oder Robert Owens Fabrikstadt "New Harmony", die auf der Berücksichtigung sozialer Mißstände und deren Beseitigung aufbauten, bleibt in Schinkels Idealresidenz der neue Stadtgedanke zunächst ausschließlich auf ein verkehrstechnisches System beschränkt, das allerdings grundlegende philosophische Gedanken der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert reflektiert und den entscheidenden politischen Gedanken des Parlamentarismus in der architektonischen Entwicklungsgeschichte der nördlichen Progressionsachse anwesend macht.

In solcher Hinsicht zeigt sich also ein wesentlicher Unterschied: Während die konventionellen architektonischen Formen der sozialutopischen Modelle bei Ledoux, Fourier und Owen von progressiven sozialen Implikationen bestimmt sind, finden soziale Erfordernisse bei Schinkel trotz seiner innovativen Auffassung von bürgerlicher Gemeinschaftsarchitektur noch keine Berücksichtigung.

Insofern erscheint der von Goerd Peschken erhobene Vorwurf, die Residenz sei in technischer Hinsicht zwar progressiv, von ihrem Gesellschaftsbild her betrachtet aber reaktionär, weil sie absolutistische Ansprüche formuliere, vor dem Hintergrund der sozialpolitischen Situation in Preußen grundsätzlich zutreffend. Es ist aber zu fragen, ob nicht diese konstatierte reaktionäre Haltung den Entwicklungsstand Deutschlands gegenüber dem seinerzeit bereits vergleichsweise hochindustrialisierten England und dem ebenso weit entwickelten Frankreich widerspiegelt und eine spezifisch deutsche Situation reflektiert, in der der Frage des politischen Fortschritts gegenüber den sozialen Problemen die entscheidendere Bedeutung zukommt. Hinsichtlich der ökonomischen Entwicklung stand Preußen in den dreißiger Jahren noch am Anfang, wenn man die Infrastruktur, das Verhältnis von Industrie und Landwirtschaft und die Bevölkerungssituation in den Ballungszentren berücksichtigt.

Gerade das bürgerliche Interesse konzentrierte sich insofern grundsätzlich zunächst auf die nationale politische Angleichung an die europäischen Verhältnisse, um eine vergleichbare wirtschaftliche und politische Position zu erlangen, die bürgerliche Kreise in England und Frankreich bereits für sich beanspruchen konnten und damit bereits einen größeren gesellschaftlichen Einfluß gegenüber der Aristokratie erlangt hatten.

Schinkel hatte auf seinen ausgedehnten Reisen mit Peter Christian Beuth Gelegenheit, die Verhältnisse im europäischen Ausland genauestens zu studieren. Soziale Aspekte der kapitalistischen Entwicklung waren im Vergleich zu den wirtschaftlichen und technischen Beobachtungen aber von untergeordnetem Interesse und schlugen sich nur selten in seinen

---

<sup>138</sup> Ebd., S.170.

Tagebuchaufzeichnungen nieder.<sup>139</sup> Vielmehr beobachtete er in erster Linie die technologischen Neuerungen und die architektonischen Entwicklungen. Solche ökonomischen Erkundungen waren letztlich der Beweggrund für die königliche Finanzierung der Reisen.

Schinkels Position in direkter Abhängigkeit und engem Kontakt zum Berliner Hof war sicher wenig dazu angetan, eine eindeutig sozialreformerische Haltung zu entwickeln und die defizitären sozialen Verhältnisse in Preußen anzugehen, ohne zugleich in den Ruf eines oppositionellen Liberalen zu kommen.

Es bleibt aber zu fragen, inwieweit nicht bereits der progressive Aspekt der Residenz in technologischer und politischer Hinsicht auch ein völlig verändertes Gesellschaftsbild Schinkels durch das dargelegte architektonische Zitieren internationaler bürgerlicher Architekturformen und politischer Institutionen des Parlamentarismus widerspiegelt.

### **Die "neue Wilhelmsstraße" in Berlin**

An einem Beispiel der Berliner Architektursituation soll im folgenden gezeigt werden, daß die Vorbereitung des optimierten Planes der Idealresidenz bereits in vergleichbaren Projekten Schinkels der zwanziger und frühen dreißiger Jahre angelegt und durchaus von gesellschaftspolitischen Erwägungen geprägt ist.

Das Modell einer privaten Trägerschaft für größere urbane Bauaufgaben ist in Berlin bereits mit der Verlängerung der Wilhelmstraße über die Linden hinaus in nördlicher Richtung realisiert worden.<sup>140</sup> ( Abb. 146 )

Vergleichbar mit den Londoner Bauten des Regent's Parks fungierte auch für das Berliner Projekt zunächst der König als Initiator, der die architektonische Gestalt bestimmte. Die Intentionen Friedrich Wilhelms III. bezogen sich in erster Linie auf die wirtschaftliche Aufbesserung des Stadtquartiers am Brandenburger Tor, eines Bereiches der in den Jahren um 1818 noch eine unbedeutende Rolle am Rand der Stadt spielte. Mit dem Projekt einer Ladenstraße sollte diesem Mißstand Abhilfe geleistet werden, um auch für diesen wichtigen städtebaulichen Bezirk am Eingang in die Residenz eine größere Repräsentativität und gesellschaftliche Belebung zu bewirken. Dabei spielte ebenso der Gedanke an die Schaffung eines öffentlichen Architekturraums eine Rolle, dem Schinkel mit seinem Plan Rechnung trug:

"Die neue Anlage wurde einem Entrepreneur unter der Bedingung, nach Vorschrift zu bauen, als Eigentum übergeben; sie besteht aus zwei Reihen von Kaufläden, welche die Straße bilden, bei denen im Entresol kleine Wohnungen eingerichtet sind. Das Gebäude unter den Linden mit der auf zwölf dorischen Säulen ruhenden Durchfahrt enthält im

---

<sup>139</sup> Vgl. **Schinkel 1986**.

<sup>140</sup> Vgl. zur Baugeschichte der Neuen Wilhelmstraße **Rave**, Paul Ortwin: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Berlin. Stadtbaupläne, Brücken, Straßen, Tore, Plätze. Berlin **1948**, S.44ff.

oberen Geschoß einen großen Saal und in den Seitenflügeln Raum, beides für eine öffentliche Bestimmung."<sup>141</sup>

Mit der architektonischen Gestaltung der Ladenstraße schlug Schinkel einen modernen Weg ein, der die Pariser Passagenarchitekturen bereits entscheidend reflektierte. Durch den Peristyl wurde der neu geschaffene Straßenraum von der Straße Unter den Linden abgegrenzt und markierte damit eine veränderte räumliche Situation innerhalb des barocken Straßensystems. Ein bürgerlicher Raum, der von Handel und Gewerbe bestimmt war, wurde vom öffentlichen Residenzstraßensystem separiert und bot auf engstem Raum eine Konzentration von Läden und Boutiquen. In direktem Zusammenhang waren Räumlichkeiten für öffentliche Funktionen vorgesehen, die dem Konsum eine gesellschaftliche Komponente zuweisen sollten. Auch wenn nach kurzer Zeit die Universitätsbibliothek in die Säle über der Passage zwischen Linden und Neuer Wilhelmstraße einzog und die Ladenbesitzer innerhalb weniger Jahre an den Rande des Bankrotts gerieten, waren die ursprünglichen Interessen der Initiatoren des Projekts darauf ausgerichtet, eine bürgerliche Institution in Berlin zu schaffen, die dem Pariser Vorbild des Palais Royal entsprach. Sowohl dem Architekten Schinkel als auch dem Investor Steinmeyer, dem ersten Interessenten für die Finanzierung des Projektes, schwebte eine ähnliche Anlage vor.<sup>142</sup>

Die Nähe zu den Pariser Vorbildern und insbesondere zu den "Passages des Panoramas" wird nicht nur in der stadträumlichen Disposition, sondern auch in der Aufrißsystematik des Wilhelmsstraßendurchbruchs gegen die Linden greifbar. Die zweigeschossige Säulenhstellung mit ihren drei Interkolumnien gleicht der Fassade des Pariser "Théâtre des Variétés", das sich direkt neben dem Eingang zur "Passage des Panoramas" befindet. Es ist im Pariser Beispiel also eine Kulturinstitution, die die Eingangssituation des bürgerlichen Freiraums der Passagenanlagen architektonisch akzentuiert. Das erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte der Passagen, die sich zunächst aus verschiedenen gesellschaftlichen Institutionen zusammensetzen und sie quasi miteinander zu einem einheitlichen Raum verbinden. In Schinkels Entwurf ist das Bild bereits korrigiert und folgerichtig weiterentwickelt, wenn das Zitat einer Theaterarchitektur selbst den Eingang zur Wilhelmstraße markiert. ( Abb. 147 )

### Das "Kaufhaus" Unter den Linden

Der Gedanke eines solchen ausschließlich bürgerlich geprägten öffentlichen Stadtraumes bestimmte ebenso das Kaufhausprojekt für die Linden von 1827 ( Abb. 148 ), und auch hier

<sup>141</sup> Schinkel zit. nach **Rave 1948**, S.44.

<sup>142</sup> Siehe dazu **Strecke**, Reinhart: Schinkel, Heinrich Bürde und das Projekt eines großen Kaufhauses Unter den Linden. in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. 29, **1992**, S.199.

sollte in privater Bauträgerschaft eine Anlage entstehen, die am Vorbild des Palais Royal in Paris orientiert war.

In seinem Gutachten zum Kaufhausprojekt vom 28.01.1827 gibt Schinkel folgende Vorteile an:

"Berlin erhält durch die Anlage eines so bedeutenden Kaufhauses einen Mittelpunkt des Verkehrs, wodurch für Einheimische wie für Freunde manches Geschäft erleichtert und überhaupt ein Vereinigungspunkt gebildet wird, den man bis jetzt vergeblich suchte."<sup>143</sup>

Mit dem Kaufhausprojekt verband sich ein ungeheurer ökonomischer Zukunftsoptimismus von bürgerlicher Seite, der vom König nicht unbedingt geteilt wurde. Sahen die bürgerlichen Reformer in der Gewerbefreiheit und der uneingeschränkten Entwicklung von wirtschaftlichen Zentren die Möglichkeiten zu einer gesamtgesellschaftlichen Verbesserung der Lebensumstände des ganzen Staates, aber auch insbesondere der bürgerlichen Kapitaleigner, so stand Friedrich Wilhelm III. zunächst den preußischen Sozialkonservativen näher. Sie setzten immer noch mehr auf königliche Einzelinitiativen als auf die schrankenlose Freiheit der wirtschaftlichen Entfaltung, weil sie einen zu großen Einfluß der wirtschaftlich prosperierenden Bürger befürchteten.<sup>144</sup>

Erst nach dem Ende der Ära Hardenbergs als Staatskanzler bewirkte die lockere bürokratische Organisation unter Graf Lottum eine freiere Entwicklung der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die Preußen in den Jahren bis 1840 zu einem der führenden Staaten des Wirtschaftsliberalismus in Deutschland werden ließ.<sup>145</sup>

Schinkels Plan für das Kaufhaus Unter den Linden verdeutlicht in architektonischer Hinsicht noch einmal mehr die Anforderungen, die von bürgerlicher Seite an ein solches Projekt gestellt wurden:

Das Kaufhaus sollte in der Art des Palais Royal entstehen, um nicht nur ein wirtschaftliches Zentrum in der Stadt zu installieren, sondern auch den Freiraum für ein bürgerlich geprägtes öffentliches Stadtleben zu bieten. Die Analogie zum Palais Royal, auf dessen Bedeutung in Bezug auf die Residenz bereits eingegangen worden ist, erscheint auch in der Konzeption des Kaufhauses und insbesondere hinsichtlich seiner Lage im Stadtraum eindeutig. Ziel aller dieser Bestrebungen, die zu einem Großteil auf Anregungen von Schinkels Freund Peter Christian Wilhelm Beuth zurückgingen, war die Schaffung eines innerstädtischen bürgerlichen Freihandelsbezirkes auf kleinstem Raum, der Vorbildhaftigkeit für die staatlichen Verhältnisse im allgemeinen und länderübergreifenden Sinn beanspruchen konnte. Wirtschaftliche Uneingeschränktheit und gesellschaftliche Freiheit des Bürgertums gingen in den Vorstellungen zum Kaufhaus Unter den Linden eine Synthese ein, die dem König quasi als Exempel vorgeführt wurden.

---

<sup>143</sup> Zit. nach **Strecke 1992**, S.216/217.

<sup>144</sup> Vgl. **Stamm-Kuhlmann 1992**, S.470-472.

<sup>145</sup> Ebd., S.574.

Auch das Kaufhaus sollte einen vom Stadtgefüge unabhängigen Raum bieten, in dem sich neben dem ökonomischen Handel gesellschaftliches Leben ungestört hätte entwickeln können. Die Anlage ist, auch dies vergleichbar mit dem Palais Royal, durch ein Gitter vom militärisch bestimmten öffentlichen Bereich der Linden abgegrenzt, eine Tatsache die das noch immer schwierige Verhältnis von königlicher Residenz und bürgerlicher Stadtöffentlichkeit verdeutlicht. Gerade Schinkel war an einer schnellen Realisierung des Projektes interessiert und erklärte seine Befürchtungen in einem Schreiben an den Präsidenten der Seehandlung Rother, in dem er ihn bat, den König von der Notwendigkeit des Kaufhauses zu überzeugen und die Ausführung zu bewilligen. Konkret befürchtete er, daß auf dem Akademiegelände eine neue Kaserne gebaut würde, die "Licht, Luft und jede mögliche Verbesserung auf immer verloren geben würde".<sup>146</sup> Die Erwartungen von bürgerlicher Seite an ein solches Projekt wie das des Kaufhauses richten sich also auch explizit gegen eine weitere königliche Einflußnahme und militärische Präsenz innerhalb des Stadtzentrums. Einen ökonomischen und gesellschaftlichen Freiraum innerhalb der Stadt zu beanspruchen stellt mithin für die Zeit eine ebenso hochpolitische Forderung dar und zeigt das wachsende Selbstbewußtsein gegen den höfischen Einfluß im bürgerlichen Lager. Schinkels Befürchtung weist ihn also durchaus als politisch motivierten Stadtplaner aus, der nicht nur um das ästhetische Erscheinungsbild der Stadt besorgt ist, sondern ebenso die gesellschaftlichen Verhältnisse Berlins im Blick hat. Daß die Genehmigung des Projektes durch den König nicht erfolgte, macht den Interessenkonflikt zwischen Bürgertum und Hof noch einmal mehr transparent.

Durch die Zitate bürgerlicher Bauherrenmodelle wie der Londoner Terraces und der Pariser Passagen wird auch die Residenz als eine solche, dem Kaufhausprojekt von 1827 vergleichbare Institution des Handels und des gesellschaftlichen Freiraums verständlich. Dies belegt gerade die unmittelbare Nähe zur mittelalterlich - ständischen Stadt mit ihrer "historisch gewachsenen" Grundrißstruktur. Die ökonomische Komponente spielt im inhaltlichen Kontext der Residenz zwar keine Rolle, wohl aber bezüglich der architektonischen Systematik, mit der eben solche neuartigen kapitalistischen Architekturmodelle zitiert werden.

Unter dem Oberbegriff einer idealen Residenz entwickelt Schinkel gewissermaßen einen unabhängigen Freiraum in der Stadt, der den aktuellsten architektonischen und stadtplanerischen Kriterien der Zeit entspricht und den bürgerlichen Einflußbereich markiert. Die hermetische Abriegelung des Residenzkomplexes gegenüber der Stadt ist also durchaus nicht nur als Ausdruck fürstlicher Separation von der städtischen Öffentlichkeit zu begreifen, sondern im Umkehrschluß auch vor dem Hintergrund der bürgerlichen Vorbehalte gegenüber der königlichen Einflußnahme und militärischen Kontrolle verständlich.

---

<sup>146</sup> Brief Schinkels an Christian von Rother vom 22. März 1827. Zit. nach **Strecke 1992**, S.218.

Anhand der Pariser Beispiele wird deutlich, wer sich vor wem durch absperrende Gitter in Sicherheit bringen will.

Peschken hat in seiner Analyse die Wachlokale der Residenz als Zeichen der fürstlichen Kontrolle über den Zutritt interpretiert und auch die Vergitterung des Eingangsportals zum Vorhof vor diesem Hintergrund betrachtet. Der Vergleich zum Palais Royal in Paris oder zum Kaufhausprojekt für Berlin zeigt aber gerade, daß sich auch die bürgerlichen Institutionen gegen die Öffentlichkeit der Straße und damit den militärischen und polizeilichen Zugriff durch räumliche Grenzen und die Kontrolle des Zutritts zu schützen versuchen. Wenn Schinkel in seiner Residenz also ein programmatisches Modell für den konstitutionellen Staat und den Parlamentarismus entwickelt, so vermag der Blick auf die gesellschaftliche Situation in Preußen zur Zeit der Restauration diese hermetische Abgrenzung zu erklären. Städtische Freiräume, die sich der klaren räumlichen Strukturierung und dem Denken in dominanten Achsen entziehen, stellen in der Zeit der erneuten revolutionären Unruhen nach 1830 Risikofaktoren für die hoheitliche Kontrolle und den polizeilichen Zugriff dar. Ein oppositionelles Modell gegen die gesellschaftliche Realität in Preußen, das bewußt räumliche Strukturen bürgerlicher Architekturformen, wie der Pariser Passagen oder des Palais Royal, übernimmt, muß sich dementsprechend gegenüber der Stadt und dem hoheitlichen Einfluß schützen und abgrenzen. Gerade die späteren Stadtplanungen und Veränderungen in Paris in der Mitte des 19. Jahrhunderts machen die unterschiedlichen Interessen deutlich.

Wie deutlich wurde, weist das architektonische System der Residenz selbst jedenfalls nicht darauf hin, daß eine weitreichende fürstliche Kontrolle über die versammelte Gesellschaft auf dem Bergplateau beabsichtigt war. Statt dessen bleibt die höfische Ikonographie allein auf den Bezirk außen vor dem Rundbogenportal im Bereich des Vorhofes beschränkt.

Das Rundbogenportal, dessen Bezug zum freimaurerischen Ritus bereits im vorangegangenen Kapitel zur Bedeutung der Portalanlage dargelegt worden ist, formuliert also deutlich den Eintritt in eine sektiererische Nische der Opposition, die sich dem kontrollierenden Zugriff der staatlichen Öffentlichkeit entzieht. Insofern unterstützt es die These, daß sich das Bürgertum gleichfalls gegen den höfischen Zugriff abzugrenzen sucht, denn auch das Freimaurerwesen stellte einen wesentlichen Fremdkörper und oppositionellen Freiraum bürgerlicher Reformer innerhalb der preußischen Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts dar.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Starobinski hat darauf hingewiesen, daß der Herzog von Orléans, der Eigentümer des von Schinkel zitierten Palais Royal und Mitglied einer Freimaurerloge war, von der Literatur häufig zu Unrecht als Initiator der revolutionären Ereignisse des Jahres 1789 bezeichnet wird und eine Freimaurerverschwörung angezettelt habe, die den politischen Umbruch in Frankreich beschleunigt hat. Insofern wird auch die Kombination des passagenartigen Grundrißsystems der Residenz mit dem monumentalen Rundbogenportal verständlich. Vgl. **Starobinski 1981**, S.184-186.



Somit wird gerade im Gegenüber zur Stadt die Abgrenzung der Residenz als Symbol für einen autonomen Lebensraum des Bürgertums und Ausdruck einer politischen Staatsutopie prägnant.

#### **4. Zusammenfassung**

Die innovativen Aspekte der Systematik des Residenzgrundrisses sind in der Übernahme bürgerlich beeinflusster Raumstrukturen und Organisationsformen der Großstadt für die Bauaufgabe eines Schlosses zu suchen. Als solche werden Zitate der Pariser Passagenanlagen und ihrer Panoramen greifbar, die zur Entwicklung eines autarken bürgerlichen Stadtbezirkes sowohl in ökonomischer als auch gesellschaftlicher Hinsicht beitrugen. Sie formulieren innerhalb der gewachsenen Stadtstruktur der europäischen Großstädte des beginnenden 19. Jahrhunderts einen eigenen Verkehrsbereich, der durch die Modifizierung äußerer Wegachsen auf die innerarchitektonische Raumstruktur der Baublöcke und durch die Entwicklung eines vom Straßenverkehr differenzierten Fußwegsystems gebildet wird. Innerhalb des ungestörten Wegesystems der Passagen bekommen die medialen Institutionen der Panoramen nicht nur eine informationstechnische Bedeutung, sondern Rotunden übernehmen als Gelenkpunkte und Zentren der Passagenachsen eine funktionale Aufgabe für die Raumerschließung im innerstädtischen Kontext, die so auch in der Struktur des Residenzzusammenhangs nachvollziehbar wird. Die Modernität der "Schloßkirche", die als Modell eines Parlamentsgebäudes für einen konstitutionellen Staat zu begreifen ist, wird folgerichtig durch die innovative verkehrstechnische Bedeutung ihres Grundrisses als Organisationspunkt verschiedener Wegsysteme unterstrichen. Die inhaltliche Bedeutungssteigerung des Rotundengedankens in der nördlichen Progressionsachse der Residenz im Sinne einer architekturhistorischen Metamorphose wird somit auch technologisch dokumentiert und in der veränderten Auffassung des Zentralraumgedankens erkennbar.

Konstituierend für die Erschließung der Residenzarchitektur ist die Ausbildung eines gesamtheitlichen urbanen Wegesystems, das nicht mehr von der additiven Erschließung einzelner Räume bestimmt wird, sondern in Analogie zu einer Straße zu betrachten ist, an die sich einzelne Funktionsarchitekturen angliedern. Darin wird wiederum der Gedanke von Parkarchitekturen des Landschaftsgartens reflektiert, der bereits für die Analyse des Eingangsportals zur Residenz wichtig war, hier aber auf die Kriterien der Stadtplanung adaptiert ist.

Neben solchen formalen Aspekten der Grundrißstruktur ist die Frage der Bauträgerschaft für die Interpretation der Residenzarchitektur von besonderem Interesse, da Schinkel prominente Beispiele für bürgerliche Bauherrenmodelle durch Zitate architektonisch

anwesend macht. Zu ihnen gehören neben den genannten Pariser Passagen die Terrassenarchitekturen des beginnenden Jahrhunderts in England. In ihnen spiegelt sich die enorme Steigerung des ökonomischen Einflusses des Wirtschaftsbürgertums und die Übertragung öffentlicher Bauaufgaben unter ehemals königlicher Ägide in die Hand bürgerlicher Investmentgesellschaften wider.

Schinkels Behandlung dieser Vorbilder zeigt, daß sein Hauptaugenmerk auf ökonomische und politische Zusammenhänge gerichtet war, daß er sich aber weniger mit sozialer Problematik befaßte, die sozialutopische Entwürfe seiner Zeitgenossen in Frankreich und England zur Folge hatte. Waren die Projekte Fouriers und Owens formal betrachtet konventionell, von ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung her betrachtet aber revolutionär, so erscheint Schinkels Residenz technisch zwar innovativ, indem sie aktuellste stadtplanerische Probleme und Prototypen der bürgerlichen Architekturpraxis der Zeit reflektiert, gesellschaftlich aber zu kurz greifend, wenn sie die sozialpolitischen Komponenten der beginnenden Industrialisierung noch unberücksichtigt läßt. Neben der für das Bürgertum entscheidenden Frage nach politischer Mitwirkung im Sinne eines parlamentarischen Konstitutionalismus, ist allein das bürgerliche Bestreben nach autonomen ökonomischen und gesellschaftlichen Freiräumen für den preußischen Beamten Schinkel von Bedeutung, der sich bereits in den vorangegangenen Berliner Projekten eines Kaufhauses und der Neuen Wilhelmsstraße mit dieser Problematik beschäftigt hatte. Diese ausschließliche Konzentration vor dem Hintergrund der sozialen Problematik als gesellschaftspolitisch reaktionär zu interpretieren läßt die Tatsache außer acht, daß in Deutschland und insbesondere in Preußen erst die politischen Grundlagen zu einer wesentlichen Änderung der Sozialpolitik gelegt werden mußten, denn die höfischen Maßnahmen in dieser Hinsicht behandelten lediglich die Symptome, räumten aber nicht die Ursachen aus dem Weg. Im Zeitraum zwischen 1830 und 1848 galt ökonomisch-kapitalistische Prosperität den bürgerlichen Liberalen noch als Garant gesellschaftlicher Verbesserung. Die Erkenntnis der negativen Auswirkungen eines uneingeschränkten kapitalistischen Wirtschaftssystems waren noch nicht präsent, so daß sich Schinkels Zukunftsoptimismus ausschließlich auf die Schaffung eines bürgerlich geprägten Gesellschafts- und Wirtschaftslebens konzentrierte, für das er mit seiner "Residenz" eine Modellcharakter beanspruchende architektonische Rahmenbedingung schaffen wollte.

## V. Resümee

Werner Hofmann hat 1983 eine für die neuere Forschung paradigmatische Frage formuliert, die der politischen Überzeugung Schinkels und den gesellschaftspolitischen Maximen seines architektonischen Schaffens auf den Grund zu gehen versucht:

"Wo steht Schinkel in dem Spannungsfeld von Hütte und Palast? Wie bewältigt er den darin ausgesprochenen Wertkonflikt, der seit zweihundert Jahren die Demokratisierungsprozesse der westlichen Welt begleitet?"<sup>1</sup>

Was Hofmann in einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe diagnostiziert, die beim Typus der Berghütte ( Abb. 149 ) als jahrhundertealter architektonischer Tradition einsetzt<sup>2</sup> und ihren Höhepunkt im offenen Charlottenhof - Plan findet ( Abb. 18 ), ist die architektonische Realisierung eines Ideales nicht nur in künstlerischer, sondern gleichfalls gesellschaftlicher Hinsicht: "Modellhaft kommt in der Villa ( Charlottenhof, d.V. ) auf engstem Raum zur Entfaltung, was Humboldt in seinem "Kosmos" als die beiden Hauptstützen freier Verfassungen bezeichnete: Öffentlichkeit und Bewahrung der Individualität." In dem ausgleichenden Miteinander dieser beiden antagonistischen Prinzipien von Herrschaftsarchitektur und ihrem Gegenteil sieht Hofmann das gesellschaftspolitisch Prototypische des Charlottenhof-Entwurfs begründet und konstatiert im weiteren Verlauf der Schinkelschen Arbeiten einen Abfall von diesem Ideal, der mit Peschkens Deutung der Residenz als Ausdruck einer Resignation des Architekten gegenüber der gesellschaftlichen Realität und den legitimistischen Ansprüchen des Auftraggebers gleichzusetzen ist: "Den Schritt zur Herrschaftsarchitektur hat Schinkel selber in seinen Entwürfen für eine fürstliche Residenz und für das Krim-Schloß Orianda getan. Diese Utopien fassen sein Lebenswerk zusammen und sind doch auch Verzichtserklärungen, in denen die imaginäre über die gebaute Architektur triumphiert. Zwar beruhen diese Riesenanlagen auf dem offenen Grundriß, aber der Villen-Gedanke ist überlagert von hypertropher Großartigkeit: So verleugnet er letztlich seine Herkunft und geht der Freiheit verlustig, für die er im bescheidenen, überschaubaren Charlottenhof überzeugend einstand."<sup>3</sup>

Für Schloß Orianda ( Abb. 4 ) erscheinen diese, von Hofmann erhobenen Vorwürfe in vollem Umfang zutreffend, für die Residenz eines Fürsten aber völlig irreführend, da man

---

<sup>1</sup> Hofmann 1983, o.S.

<sup>2</sup> Hofmann bezieht sich auf Schinkels Zeichnung bzw. Lithographie "Der Traunsee bei Gmunden", die 1811 als Teil einer Gruppe von fünf Zeichnungen entstanden ist. Er sieht im von Schinkel häufiger verwendeten Typus der alpenländischen Berghütte ein "volgare" ausgedrückt, "das geschichtslos weiterwirkt und keiner Renaissance, keiner archäologischen Wiederaufbereitung bedarf" und als Huldigung des Klassizisten an das "anonyme Bauen" zu verstehen sei. Zur Entstehung und Bedeutung der Schinkelschen Zeichnung siehe Schinkel 1981, S.237f., Abb.165.

<sup>3</sup> Hofmann 1983, o.S.

zum einen nicht von einem offenen Grundriß im Sinne einer Villa sprechen kann, zum anderen das Beziehungsverhältnis von Öffentlichkeit und Individualität nicht Thema des Entwurfes ist. Überhaupt ist Hofmanns These interessant, daß die Übernahme des Villengedankens für höfische Bauaufgaben gewissermaßen ein architektonischer Garant für den Gedanken der Freiheit sei.

Erstaunlich ist die Tatsache, daß er den Entwurf für das Schloß Ottos I. von Griechenland auf der Athener Akropolis ( Abb.3 ) aus seinen Überlegungen ausklammert, obwohl er dort weitaus zutreffender als im Residenzplan die These bestätigt finden könnte, Schinkel habe im Vergleich zu Charlottenhof in den späten Utopien den Schritt zur Herrschaftsarchitektur vollzogen.<sup>4</sup>

Worin sich nun dieser Schritt zur Herrschaftsarchitektur artikuliert, zeigt gerade der Entwurf zum Akropolis - Schloß noch einmal um so deutlicher in der Organisation der Raumerschließung:

Im offenen Plan des Akropolis - Entwurfes arbeitet Schinkel bei aller kompositorischen Variationsbreite mit völlig anderen räumlichen Kategorien als im Residenzentwurf. Auch wenn keine zentrale axiale Orientierung des gesamten Gebäudes auszumachen ist, wie sie das vier Jahre später entstandene Krim - Schloß bestimmt, so sind höfisch - zeremonielle Raumorganisationsformen zu erkennen, die zentrale repräsentative Bereiche ausweisen und sich in additiver Weise von Funktionsraum zu Funktionsraum fortsetzen, um so dem Faktor der zeremoniellen Bedeutungssteigerung Ausdruck zu geben.<sup>5</sup> Zunächst ist dies in der zentralen Raumachse des "Königlichen Gangs" nachzuvollziehen, der den Atriumhof des Eingangsbereiches zur Palastarchitektur im rechten Winkel durchstößt und zu einem ersten Empfangssaal und weiterhin zum Bereich der Königswohnungen an der südlichen Kimonischen Mauer führt. An dieser Hauptachse orientieren sich alle weiteren Baulichkeiten des Palastes, indem sie entweder parallel, rechtwinklig oder axial auf sie Bezug nehmen, mit Ausnahme der Räume für die Wache an der nordwestlichen Ecke, die in der Achse des aus dem rektangulären System ausbrechenden Erechtheions angesiedelt ist. Aus diesem konsequenten Bezugnehmen auf den "Königlichen Gang" entsteht trotz der asymmetrischen Komposition der Eindruck einer wesentlichen räumlichen Klarheit, die Margarethe Kühn dennoch deutlich gegen die hierarchischen Organisationsprinzipien des absolutistischen

---

<sup>4</sup> Zur Geschichte der archäologischen Dokumentierung der antiken Bestände der Akropolis und zur Entwicklung des Schinkelschen Planes für eine Residenz Ottos I. siehe **Kühn 1989**, S.3-41. desw. **Carter**, Rand: Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis. In: Journal of the society of architectural Historians, XXXVIII, Nr.1, March 1979, p.34-46.

<sup>5</sup> Schinkel spricht in seinem Konzept zum Akropolis-Plan vom 9. Juni 1834 von einer "malerischen" Anlage, die sich der Bedeutung der Antiken unterordnet: "Der ganze Pallast ist von mäßiger Ausdehnung, die verschiedenen architectonischen Theile, wohnliche Höfe und Portiken mit Gartenanlagen mannigfaltig gemischt, schließen sich mehr in malerischer Gruppierung den ursprünglich antiken Anlagen und den unregelmäßigen Formen der alten Burg an, als daß die ganze neue Anlage mit der alten in einem modern prästensiösen Contrast aufzutreten, sich unterfinde." Vgl. **Kühn 1989**, S.6.

Schloßbaus abgrenzt und als urbanistisches Konzept beschreibt.<sup>6</sup> Es bleiben aber die Prinzipien der additiven Raumerschließung des traditionellen Schloßbaus konstituierend, ebenso wie seine strenge axiale Bezogenheit einzelner räumlicher Bereiche und sogar die Enfilade als ein wesentliches höfisches Architekturmotiv des Absolutismus.

Alle diese Punkte markieren Unterschiede zu dem ein Jahr später entstandenen Entwurf für die Residenz eines Fürsten:

Wesentliche Faktoren der Betrachtung des Akropolis - Plans müssen im Zusammenhang mit der Analyse der Residenz die formale Geschlossenheit und räumliche Dichte der Grundrißdisposition sein, die verschiedene Funktionen eines Residenzschlosses in einzelnen Architekturkörpern zusammenführt und nicht streng voneinander separiert, um sie so zu architektonischen und funktionalen Solitären werden zu lassen. Obwohl mit dem "Königlichen Gang" und den anschließenden Galerien ein grundsätzlich der Residenz ähnliches Geflecht räumlicher Sequenzen entsteht, das den Gesamtzusammenhang der Architekturen erschließt, besteht der wesentliche Unterschied zur Grundrißdisposition der Residenz in der Vermeidung eines Systems des ungestörten Weges, dessen Raumflucht analog zu einer Straße zu begreifen ist. Von architekturorganisatorischer Seite her betrachtet, steht damit der Akropolis - Entwurf der Schloß- bzw. Villenarchitektur näher als der funktionalen Qualität einer Stadtanlage, wie sie im Fall der Residenz festzustellen ist. Insofern ist hier der Villengedanke allein im Sinne eines offenen Planes konsequent weiterentwickelt, während er in der Residenz von Schinkel auf urbanes Maß und städtische Raumorganisationsformen ausgeweitet erscheint.

Erik Forssman hat in seiner ausgezeichneten Schinkel - Monographie eine ganz andere Analyse des Akropolis - Schlosses aufgestellt, der vor diesem Hintergrund widersprochen werden muß:

"Ein Blick auf den Grundriß zeigt schon, daß es sich hier gar nicht um ein Schloß im herkömmlichen Sinne handelte, auch nicht um die Nachahmung einer antiken Villa, sondern um eine freie, aber zugleich zweckmäßige Gruppierung von Räumen, die sich gewissermaßen um die ehrwürdigen Reste des alten Griechenlands scharten. Verbindend und trennend zwischen Alt und Neu wirkten die hinzukommenden Bepflanzungen, so daß eine Art Gartenstadt das Resultat gewesen wäre."<sup>7</sup> Erstaunlicherweise setzt Forssman nur die Akropolis - Planung mit dem Thema der Gartenstadt in Beziehung, während er diese Analogie im Fall der Residenz vermeidet, obwohl es von den Strukturformen der Architektur und der Wegführung her eigentlich in erster Linie auf diesen Plan zuträfe. Im weiteren vergleicht er die Residenz mit dem Projekt der Architekten Percier und Fontaine für ein "Palais du Roi de Rome" aus dem Jahr 1833, das aufgrund seiner konventionellen

---

<sup>6</sup> **Kühn 1989**, S.26; die Autorin bringt den Akropolis-Plan zurecht in die Nähe der Villenrekonstruktionen nach Plinius aus den 1830er Jahren.

<sup>7</sup> **Forssman 1981**, S.217.

Architekturauffassung wiederum gerade eher dazu dienlich wäre, die in den vorangegangenen Kapiteln skizzierte Unterscheidung der Residenz von absolutistisch strukturierten Grundrißschemata zu untermauern.

Quintessenz der Forssmanschen Überlegungen zu den späten "Werken höherer Baukunst" ist die These von der "Auflösung des traditionellen Schloßbaus in villenartig gruppierte Räume". Er sieht darin einen "genialen" und "zeitgemäßen" Einfall, "weil das Zeitalter der Schlösser vorbei war."<sup>8</sup>

Der in die Betrachtung einbezogene Entwurf für das Zarenschloß Orianda auf der Krim aus dem Jahr 1838 reiht sich ebenso in die von Hofmann skizzierte Traditionslinie der antiken Villa ein, wenngleich ein grundlegender Unterschied hinsichtlich der in erster Linie repräsentativen und verwaltungstechnischen Anforderungen entsprechenden Anlage des Akropolis - Projekts in der Verquickung der Funktionen von Schloß und Museum besteht. Diese hat Ernst - Heinz Lemper als wesentlich für die Zeit des "romantischen Klassizismus" herausgearbeitet.<sup>9</sup> Wichtig für die Organisation der Architektur des Museumschlosses Orianda ist die Umbauung des zentralen Museumsbereiches mit dem darüber aufsteigenden Tempel durch die geschlossene Anlage kaiserlicher Repräsentationsräume, welche die museale Funktion dadurch der höfischen subordinieren. Das Museum ist zwar Zentrum der Komposition, steht aber außerhalb der Struktur der höfischen Raumfolgen. Der wesentliche Unterschied zur Residenz besteht darin, daß dort die fürstlichen Wohnungen, ebenso wie die kulturellen und politischen Funktionsarchitekturen, den organisatorischen Rahmen ausmachen und so Fürst, Parlament und Kultur als Institutionen gleichgesetzt werden.

Insgesamt ist die Systematik des Schlosses Orianda aber nicht auf den sog. offenen Plan zurückzuführen, wenn es sich trotz der verschiedenen Baukörper im Grunde genommen doch um eine streng axiale Erschließung handelt, die architekturorganisatorisch näher an den hierarchischen Strukturen des absolutistischen Schloßbaus orientiert ist, als beispielsweise das Akropolis - Schloß.

Wesentlich an beiden Projekten sowohl für die Athener Akropolis als auch die Krimhalbinsel ist das Primat der griechischen Antike, deren inhaltlicher Aussagewert für die zeitgenössischen Architekten in der moralischen Bildung ihrer Rezipienten zur Vernunft und in der Versinnbildlichung und Fundierung des gesellschaftlichen Fortschritts lag:

"Der Dualismus von Fortschritt und klassischer Antike löst sich für Schinkel damit auf, daß Griechisches gleichsam Garant für die Humanisierung des Fortschritts ist. In diesem Sinn glaubte er nicht nur an die Möglichkeit einer moralischen Architektur, sondern war davon überzeugt, daß Architektur erzieherisch wirken müsse. Das Griechische ist seit der

---

<sup>8</sup> Ebd., S.219.

<sup>9</sup> Lemper 1984, S.25ff.

Aufklärung und auch noch für Schinkel Symbol bürgerlicher Freiheit, bei ihm freilich nicht einer revolutionären, sondern einer sittlichen Freiheit. Säulenreihen ohne Betonung der Mitte wie am Museum in Berlin sind für Schinkel ebenso Würdeformen des Bürgertums wie Vermeiden von Monumentalität, Bedeutungsminderung von Hauptachsen durch Anlagen von Querachsen und Nebenachsen, sowie Wahren des menschlichen Maßstabes.<sup>10</sup>

Der Blick auf die Autoren Hofmann und Forssman und ihre Einschätzungen der späten Projekte Schinkels zeigt einmal mehr, wie mißverständlich die Residenz von ihren Interpreten in der Forschungsliteratur gedeutet worden ist. Folgende wesentliche Punkte bleiben aber festzuhalten:

Im Vergleich zu Schinkels Entwürfen für die Akropolis und Orianda zeigt die Residenz eines Fürsten die nächste Verwandtschaft zum Thema der Gartenstadt, da sie nicht nur die formalen Kriterien einer solchen aufweist, sondern auch urbanistische Organisationsstrukturen der Wegerschließung reflektiert. Zu diesen gehört im wesentlichen die lineare Entwicklung der Architektursystematik, die die Verkehrserschließung vor die Raumer-schließung stellt.

Schinkel verfährt dabei in einer durchaus ambivalenten Art der planerischen Arbeit: Zum einen differenziert er zwei Wegesysteme, die zwischen dem fahrenden Verkehr und dem Bereich für die Fußgänger unterscheiden; zum anderen verschränkt er aber auch zwei grundlegende Kompositionsgrundlagen miteinander, die zu einer Synthese aus geschlossener Anlage und offenem Plan entwickelt werden. Der offene Plan der antiken Villa suburbana, der bereits kompositorische Grundlage der Konzeption für das kronprinzliche Schloß Charlottenhof war und in den Villenrekonstruktionen nach Plinius in den 30er Jahren seine konsequente Ausformulierung fand, wird von Schinkel auf das Thema der Stadtplanung übertragen und in eine transparente Systematik von Wegen transponiert, die gerade im Gegenüber zur gewachsenen Stadtstruktur unterhalb der Residenz die Gartenstadt als utopisches Modell formuliert.

Die separate Anordnung einzelner urbaner Funktionen dieses Mikrokosmos wird symbolisch auf eine Staatsstruktur übertragen, in der der Fürst lediglich noch eine repräsentative Funktion als gesellschaftliche Integrationsfigur zugewiesen bekommt, eine Integrationsfigur, deren Wert weniger ein struktureller, denn ideeller ist. Fürstliche Eintracht mit dem Staat und der Bevölkerung kommt in einer dem offenen System entgegengesetzten inhaltlichen Geschlossenheit der Struktur zum Ausdruck, die prototypisch für das Parlamentsgebäude als Architekturtypus des 19. Jahrhunderts wird. Der Ausgleich zwischen den gesellschaftlichen Kräften des Bürgertums und der Aristokratie wird in der kompositorischen Ausgewogenheit des fürstlichen Kultur- und des öffentlichen Politikbereiches

---

<sup>10</sup> Hoepfner 1981, S.338-346, hier S.345.

zum kompositorischen Prinzip erhoben. Unter der malerischen Auffassung von architektonischer Komposition bleibt subkutan ein rektanguläres Gerüst axialer Magistralen spürbar, das in sich noch einmal differenziert wird. *Vita contemplativa* in der Südachse der natürlichen, theoretischen Bildung und *Vita activa* in der nördlichen Progressionsachse der modernen, praktischen Bildung verbinden sich zu einem parallelen System, das die verschiedenen Modi gesellschaftlicher Bildungsrezeption symbolisiert und zwischen Zyklus und Progression, d.h. Stagnation und Fortschritt differenziert. In der Differenzierung zwischen diesen beiden parallel gelagerten Achsensystemen werden Staatsmodelle greifbar, die den absolutistischen Fürsten in eine geschlossene, statische Systematik verweisen, während der Gedanke des Parlamentarismus zum Motor des gesellschaftlichen Fortschritts in einer nach Westen offenen Achse der bürgerlichen Staatsutopie wird. Der Entwicklungsgedanke der Rotunde, die sowohl im Akropolis - Plan als auch im Orianda - Entwurf noch keine grundrißbestimmende Rolle übernimmt, in der Residenz aber zum dominanten Architekturmotiv avanciert, verdeutlicht die bürgerliche Prägung der nördlichen Progressionsachse der Residenz und die damit einhergehende Abkehr von höfischen Raumstrukturen.

Der wesentliche Unterschied zu der Entwicklung eines prototypischen offenen Villenplans, wie ihn Hofmann in Schinkels Charlottenhofkonzeption sieht, besteht in der Orientierung einer Gruppe solitärer Architekturen an einem formalen Grundgerüst, das in der Form eines queroblongen Rechtecks ein Wegesystem aufweist, das sich der Bindung an höfische Axialität verweigert und alle Tendenzen zur zeremoniellen räumlichen Steigerung im Sinne herrscherlicher Prachtentfaltung negiert. Statt dessen wird die Idee des Parlamentarismus in einer historischen Metamorphose des Rundbaus von der antiken Tholos bis zum modernen Wegekreuzungspunkt entwickelt. Einzelne kulturelle und politische Funktionen werden gleichbedeutend nebeneinander gestellt und auf die Wegstruktur des Architekturzusammenhanges bezogen.

Der ungestörte Weg des zentralen Galerien- und Passagensystems der Residenz ist der grundrißbestimmende Gedanke, dem sich alle funktionalen Architekturbereiche und insbesondere auch die fürstlichen Wohnungen subordinieren. Damit ist nicht eine höfische Architekturprogrammatik zugrundegelegt, sondern ein dezidiert bürgerlich geprägtes Weggefüge, das an den kapitalistisch - bürgerlichen Bauherrenmodellen der unmittelbaren Gegenwart orientiert ist und Prototypen der beiden vorbildlichen konstitutionellen Staaten England und Frankreich zitiert.

Die Villa, die allein im Grundriß der fürstlichen Wohnungen zu erkennen ist, bestimmt also nicht als Strukturform den Grundriß, sondern macht nur eine Institution unter anderen am Rande eines idealisierten Weges aus, dessen Kulminationspunkt die Schloßkirche darstellt und der sich im weiteren Verlauf nach Westen hin als utopische Achse fortsetzt. Die analoge Geschlossenheit zum zyklischen Tagesablauf, die noch für Charlottenhof und seine



Thematisierung des Abends im Dichterhain und der spiegelnden Wasserfläche des "Teichs des Vergessens" in der Tradition der italienischen Villeggiatura bestimmend war, ist zugunsten des Gedankens einer Entwicklung des Fortschritts aufgehoben.<sup>11</sup> Endpunkt dieser in der Residenz symbolisch dargestellten Entwicklung ist also nicht die Reflexion und kontemplative Betrachtung des eigenen Lebens, sondern das genaue Gegenteil, der auf die gesellschaftliche Realität des Jahres 1835 angewendete Begriff des Fortschritts, der die rein architekturhistorischen Kategorien verlassen hat und nicht mehr nur eine selbst-referentielle historische Totalarchitektur avisiert, sondern ein exemplarisches bürgerliches Staatsmodell, dessen Qualitäten als Exemplum des Architektonischen Lehrbuches gerade in der virtuellen Rezeption begründet liegen.

Erik Forssman resümiert: "Ganz abgesehen davon, ob uns das Ergebnis aus der fortgesponnenen Architekturgeschichte nun zusagt oder nicht, läßt sich wohl behaupten, daß die fürstliche Wohnung keiner anderen gleicht, daß hier etwas Neues in die Welt gesetzt wurde. Sie nimmt Motive aus älteren Epochen auf und verändert sie so behutsam, daß sie zwar noch wiederzuerkennen sind, aber dennoch den Eindruck eines Neuen hinterlassen, so daß die Fassade nicht wie das Ende, sondern wie eine Fortsetzung der Geschichte wirkt."<sup>12</sup>

Der Verlauf der Analyse hat diese These Forssmans partiell bestätigen können. Schinkels Vorgehensweise ist die des historischen Zitierens: zum einen der antiken Architekturformen der Tempel, Tholoi, Exedren und Peristyle, zum anderen der Motive aus der Architektursituation um 1800. Des weiteren werden aber auch die Strukturformen der Gegenwart, wie urbane Planungskategorien, infrastrukturelle Modelle der Großstädte Paris und London und architektonische Bauherrenmodelle der einsetzenden kapitalistischen Wirtschaftsweise, zitiert.

Der innovative Charakter der Residenzkonzeption offenbart sich also anhand der Kategorien des architektonischen, des politischen und des gesellschaftlichen Fortschritts, welche unter dem Oberbegriff einer scheinbar obsolet gewordenen Bauaufgabe synthetisiert und zu einem virtuellen Rundgang durch einen bürgerlichen Staatsorganismus miteinander verbunden werden:

Der Begriff des architektonischen Fortschritts artikuliert sich in der Übertragung des höfisch okkupierten Villengedankens des offenen Plans auf eine urbanistische Planungskonzeption, die nicht allein in der Verbindung des Schlosses mit der umgebenden Land-

---

<sup>11</sup> Fortschritt stellt für die zeitgenössische Philosophie in erster Linie eine politische Kategorie dar. Kant definiert Fortschritt als Entwicklung zum Unendlichen und Guten, als "Vollziehung eines verborgenen Planes der Natur" mit dem Ziel, eine vollkommene Staatsverfassung im Sinne des Republikanismus und schließlich ein Weltbürgerrecht heraufzuführen. Das historische Ereignis der französischen Revolution ist nicht direkter Motor dieser Entwicklung, sondern dient als Geschichtsbild (signum prognostikon), das die Denkungsart des Menschen prägt. Hegel sieht noch 1830 den Fortschritt als das aktuelle Problem der Ausbildung der Freiheit, dessen Lösung künftigen Geschlechtern vorbehalten bleibe. Vgl. **Historisches Wörterbuch der Philosophie** 1976, II, S.1031-1050.

<sup>12</sup> Forssman 1981, S.222.

schaft in einem bild- und beziehungsreichen Wechselverhältnis zu sehen ist, sondern in der exemplarischen Genese von Planungskategorien, die die zeitgenössischen Entwicklungen des Verkehrs, der zunehmenden Verstädterung und der steigenden Einwohnerzahlen mit ihrem individuellen Mobilitätsbedürfnis zu bewältigen versuchen. Das Prinzip der linearen Erschließung des Landschaftsraums, das den einsetzenden Primat des Massenverkehrs reflektiert und die verkehrstechnische Erschließung der räumlichen überordnet, wird von Schinkel anhand des Modells der Gartenstadt exemplifiziert. Die im Akropolis - Plan angelegten Kategorien der Verbindung von Architekturraum und Landschaftsraum werden also im Residenzplan konsequent weiterentwickelt und für die stadtplanerischen Herausforderungen des beginnenden Industriezeitalters erschlossen. Die Differenzierung des Wegesystems nimmt urbane Konzeptionen vorweg, die die stadtplanerischen Entwicklungen des beginnenden 20. Jahrhunderts entscheidend prägen werden. Vergleicht man beispielsweise einen Entwurf des Architekten Eliel Saarinen für die Lake Front von Chicago aus dem Jahr 1923 ( Abb. 150 ) mit Schinkels Residenzentwurf von 1835, so werden die Übereinstimmungen in der Auffassung vom urbanen Raum offensichtlich.<sup>13</sup> Die Überlagerung des Fahrwegesystems durch das Passagen- und Galeriesystem, die in Schinkels Plan zwischen dem Fußgänger- und dem Droschkenverkehr differenziert, ist in Saarinen's Plan analog in der Überlagerung des Rasters der Autostraßen durch das Raster der Fußgängerzonen weiterentwickelt. Damit wird eine funktionale Trennung des Verkehrs vorgenommen, die zum ersten Mal in der Entwicklung des Pariser Passagensystems für die städtischen Raumorganisationsformen angelegt geworden ist und die Schinkel als Stadtplaner ebenso beeinflusst hat wie die technischen Neuerungen durch die Dampfmaschine, welche den Verkehr und damit die Organisationsformen der Städte grundlegend veränderten.

Der entscheidende Schritt in der Stadtplanung, den Schinkel in seinem Residenzkonzept vollzieht, ist die Adaption von Raumkategorien des Landschaftsgartens an das Thema einer Architekturanlage in größerem urbanen Zusammenhang. Sowohl die in die Landschaft ausgreifende Struktur der Villa als auch das Denken in architektonischen Solitären, die neben ihrer Bedeutung als Stimmungsarchitekturen auch die funktionale und räumliche Trennung einzelner Bereiche höfischer Zentralanlagen vollziehen, hat die Residenzplanung beeinflusst. Das Modell der Berliner Museumsinsel, das von den Kategorien des Landschaftsgartens her inspiriert wurde, ist auf einen größeren urbanen Kontext ausgeweitet und geht über die ausschließliche Akkumulation kultureller Institutionen hinaus. Verwaltung und Politik werden in das Kulturprogramm aufgenommen und so die gesellschaftlichen *und*

---

<sup>13</sup> Siehe **Tafuri**, Manfredo/ **Dal Co**, Francesco: Architektur der Gegenwart. Stuttgart 1977 (Weltgeschichte der Architektur. Hg. von Pier Luigi Nervi), S.229, Abb.361.

politischen Institutionen als hierarchische Spitze eines Staatsgebildes in der Gestalt einer Gartenstadt dargestellt.

Diese Ausweitung des klassischen Bauprogramms eines Landschaftsgartens prägt gleichzeitig den Faktor des politischen Fortschritts, der ebenfalls in der Residenz eines Fürsten seine architektonische Realisierung findet. Die Analyse der Schloßkirche hat gezeigt, daß bürgerliche Architekturmodelle der französischen Revolutionsarchitektur einen wesentlichen Anteil an der formalen Gestaltung der Schloßkirche haben. Die Entwicklung einer bürgerlich - städtischen Monumentalarchitektur, die mit den Kulturbauten der Architekten Ledoux und Boullée einsetzte und durch die Ereignisse der Französischen Revolution von 1789 die entsprechende gesellschaftspolitische Bedeutung erlangte, hat ebenso Einfluß auf die metamorphotisch aufgefaßte Anlage der Rotundenreihe in der nördlichen Achse der Residenzarchitekturen genommen wie die Planungen zu Nationalversammlungsgebäuden für das konstitutionelle Frankreich. Bernard Poyets Entwurf einer "Assemblée nationale" für das politische Zentrum des Louvre in Paris hatte die Neudefinition der ehemaligen absolutistischen Achsensysteme und ihrer, den Zyklus des Tagesablaufs analog umschreibenden Axialität deutlich gemacht. Das neue räumliche Verhältnis von politischen Institutionen des konstitutionellen Staates innerhalb des Koordinatensystems der überkommenen Repräsentationsarchitekturen des Absolutismus war auf Ausgleich und gleichberechtigte Position zwischen König und repräsentativer Nationalversammlung ausgelegt. Schinkels Schloßkirche am Ende der nördlichen Achse der Residenz und ihre Position in der Folge des Thron- und Festsaaes und des Bereiches des öffentlichen Zutritts zu beiden Institutionen lassen den Gedanken des Zweikammernsystems nachvollziehbar werden. Sie bildet also ein Zwischenstadium zwischen Poyets Konzeption und den etwa gleichzeitig mit der Residenz entstehenden architektonischen Prototypen der Houses of Parliament von Barry in London, die im Kern eine streng symmetrische Grundrißdisposition entwickeln, wie sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts zahlreiche Parlamentsgebäude des Kontinents prägen wird.

Die Verwendung des gotischen Stils, die in London mit der freiheitlichen Tradition Englands seit dem Mittelalter begründet wurde<sup>14</sup>, erklärt auch das stilistische "Ausscheren" der Schloßkirche aus dem Zusammenhang der übrigen antikisierenden Architekturen der Schinkelschen Residenz. Die freiheitlichen Konnotationen, die sich bereits mit den gotisierenden Entwürfen Schinkels aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verbanden, bleiben also für die Schloßkirche bzw. das Parlamentsgebäude nicht als Ausdruck der Gleichsetzung von Gotik und Glauben, sondern als Ausdruck des bürgerli-

---

<sup>14</sup> Gombrich weist auf die interessante Arbeitsteilung zwischen Barry und Pugin bei der Planung des Londoner Parlamentsgebäudes hin. Ersterer war als Vertreter der Schule der Neurenaissance für die Gruppierung der einzelnen Gebäude und die Systematik zuständig, während letzterer, als prominentester Vertreter der englischen Neugotik, ausschließlich für die Wahl des Dekorums zu Rate gezogen wurde. Vgl. **Gombrich**, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Stuttgart/Zürich **1992**, S.415ff.

chen Freiheitsstrebens im politischen Sinne der parlamentarischen Mitbestimmung in einem konstitutionellen Staatsgefüge nach der Julirevolution des Jahres 1830 virulent.

Daraus erklärt sich letztlich auch die dritte, für den Residenzplan konstituierende Kategorie des gesellschaftlichen Fortschritts.

Ernst - Heinz Lemper hat im Gegensatz zu Goerd Peschken nicht den absolutistischen Legitimus des Projekts, sondern seine konstitutionellen Implikationen hervorgehoben, wenn er schreibt:

"Es geht nicht um ein Schloß im Sinne der fürstlichen Autoritätsrepräsentation, sondern um einen Staatsmittelpunkt, der die konstitutionelle Monarchie und die Öffentlichkeit zur Voraussetzung hat - um das Modell eines idealen Staatswesens."<sup>15</sup>

Weiter konkretisiert wird diese These aber nicht, so daß zu fragen bleibt, worin sich die Idee des politischen Konstitutionalismus artikulieren kann, wenn es sich in erster Linie um ein Konglomerat von ausschließlich höfischen und kulturellen Institutionen handelte und wichtige Organe der parlamentarischen Mitbestimmung gar nicht erschienen.

Die Erklärung ergibt sich wiederum aus der parallelen Achsenerschließung, die Schinkel in seiner Residenz anlegt. Ausgehend von den Schlegelschen Begriffen Zyklus und Progression, die in Analogie zu den Paradigmenpaaren "Weiblich - Männlich" und "Naturhaft - Göttlich" betrachtet werden können, bildet die Südachse ein geschlossenes System, das den zyklischen Tagesablauf symbolisch umschreibt. Die Nordachse mit ihrem dominanten Rundengedanken versinnbildlicht dagegen die Überwindung der Bindung menschlicher Existenz an eine naturhafte Zyklizität in Richtung Westen, also zum Bereich des Utopischen hin. Am vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklungsrichtung steht die Idee des Parlamentarismus in der architektonischen Gestalt der "Schloßkirche", die die weitere Wegentwicklung der axialen Magistrale der bürgerlichen Staatwerdung determiniert. In seiner Ästhetik formuliert Hegel diesen Antagonismus und die Bedeutung der Bildung für die Festschreibung des Staatswesens deutlich:

"Denn das Naturleben ist in der Tat der Zeit unterworfen und bringt nur Vergängliches zur Existenz, wie auch die vorgeschichtlichen Tage eines Volkes, das nur eine Nation, ein Stamm ist, aber keinen Staat bildet und keine in sich selber festen Zwecke verfolgt, der geschichtslosen Gewalt der Zeit anheimfällt. Erst im Gesetz, in der Sittlichkeit, dem Staat ist festes vorhanden, das im Vorübergehen der Geschlechter bleibt, so wie die Muse alledem Dauer und Befestigung gibt, was als natürliches Leben und wirkliche Handlung nur vergänglich und in der Zeitlichkeit vergangen wäre."<sup>16</sup> Was Hegel implizit mit diesem Satz auszudrücken versucht, ist eines der politischen Kernprobleme des 19. Jahrhunderts: Die Frage nach der Legitimität von Herrschaft. Otto Brunner hat in Hinblick auf die Forschun-

---

<sup>15</sup> Lemper 1984, S.33.

<sup>16</sup> Hegel 1970, Ästhetik II, S.54.

gen Max Webers auf die verschiedenen für das 19. Jahrhundert relevanten Formen der Legitimität hingewiesen.<sup>17</sup> In den beiden Achsensystemen der Residenz scheinen diese als Idee versinnbildlicht zu sein. Die abgeschlossene Südachse zeigt das Gegenüber von Monarch und Verwaltung als ein ausgeglichenes Verhältnis von Öffentlichkeit und Individualität. Der streng symmetrische Bereich des Thronsaales, der auf absolutistische Architekturschemata zurückgreift, kann somit als Ausdruck traditionaler Legitimität begriffen werden, die durch den Glauben an die von jeher bestehende Überkommenheit von Ordnung und Herrengewalt geprägt ist. Brunner charakterisiert diese Form der Ordnung folgendermaßen: "Tradition ist jedenfalls etwas Nicht - Rationales und hemmt den Weg zur Rationalität (...)" und weiter: "Dabei bleibt die Frage nach dem Geltungsgrund solcher Traditionen offen."<sup>18</sup> Gerade diese Frage nach der Fundamentierung des Legitimitäts- und Herrschaftsanspruchs wird durch die umfangreichen Auswirkungen der Französischen Revolution aber zu einer für das 19. Jahrhundert entscheidenden. Denn die plebiszitäre Staatsgewalt der Revolutionszeit und der ebenso vom Volk autorisierte Napoleon ließen, wie Brunner es formuliert, den Anspruch der europäischen Herrscher auf monarchische Legitimität zum monarchischen Prinzip gerinnen, das besonders von Metternich und der politischen Restauration forciert worden ist.<sup>19</sup> Das im Prinzip obsolet gewordene Schlagwort vom "Gottesgnadentum" beanspruchte insbesondere der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm als ultra - royalistischer Gegner des Bürgerkönigtums Louis - Philippes für sich.<sup>20</sup>

Der Blick auf die nördliche Rotundenachse zeigt insofern die Überwindung der von Friedrich Wilhelm beschworenen Einheit von Thron und Altar, wenn Schinkel dem sakralisierten Bereich des Herrscherthrones in der Vierung der vermeintlichen Kirchenarchitektur einen gleichberechtigten öffentlichen Zugang sowohl zum Thronsaal als auch zur "Schloßkirche" beordnet. Die Symbiose von geistlicher und weltlicher Macht erscheint nur als allegorisches Bild in der Rotunde der Vierung, während die Institutionen Thronsaal und Parlament durch den Zutritt der Volksvertreter voneinander getrennt werden. Insofern wird die Institution einer verfassungsgebenden Versammlung und eines Parlamentes, als welche die Schloßkirche interpretiert werden kann, zum bestimmenden Faktor des gesellschaftlichen Fortschritts zur Freiheit, wie ihn Schlegel mit dem Begriff der unendlichen Progression verband. Anstelle der traditionellen Legitimität der Südachse ist, um mit Max Weber zu sprechen, die wertrationale Legitimität getreten, die sich im frühen 19. Jahrhundert aus dem

---

<sup>17</sup> **Brunner**, Otto: Bemerkungen zu den Begriffen "Herrschaft" und "Legitimität". In: Festschrift für Hans Sedlmayer. München **1962**, S.116-133.

<sup>18</sup> Ebd., S.127f.

<sup>19</sup> Ebd., S.129f.

<sup>20</sup> Vgl. **Bußmann** **1990**, S.57f., S.119ff.

modernen Naturrecht, den Grundrechten und den liberalen Vorstellungen vom Rechtsstaat auf verfassungsmäßiger Grundlage ableitete.<sup>21</sup>

Der entscheidende Fortschritt in gesellschaftlicher Hinsicht ist also in der Partizipation des Bürgertums sowohl an den kulturellen als auch an den politischen Institutionen zu sehen, die gleichbedeutend die Richtung der zukünftigen Staatsentwicklung bestimmen. Das Modell, das Schinkel damit in der Residenzanlage vorstellt, ist demzufolge nicht ein statisches, das einen idealen status quo der erreichten politischen Ziele des Bürgertums im Sinne des Konstitutionalismus umschreibt, sondern ein dynamisches, das auf aktive Teilnahme der Öffentlichkeit ausgerichtet ist. Mit den Institutionen der Bildung gibt Schinkel den aus der Stadt heraufgestiegenen Menschen das geistige Werkzeug an die Hand, um den gesellschaftlichen Fortschritt selbsttätig zu entwickeln. Kultur, Verwaltung und politische Mitbestimmung sind Stationen in der Entwicklung eines bürgerlichen Staates, dessen konsequentes Ziel die Abkehr von der konstitutionellen Monarchie und die Hinwendung zum demokratischen Staat wäre. Insofern spricht die zentrale Position des Thron- und Festsaales auf der nördlichen Progressionsachse eine eindeutige Sprache. Er verbindet die Festschreibung des gesellschaftlichen Status quo in der abgeschlossenen Südachse mit dem dynamischen Politikbegriff der nach Westen offenen Nordachse. Nimmt der Fürst, umgeben von den Repräsentanten des Staates und des Volkes, seinen Platz in der Bildallegorie des Thrones in der Rotunde der Progressionsachse ein, so wird er zur Symbolfigur des Konstitutionalismus.

Aber: Die politische Entwicklung hat ihn bereits überholt, wenn die Rotunde des Nationalversammlungsgebäudes bzw. der "Schloßkirche" nicht nur bezüglich ihres Umfangs, sondern auch der Autonomisierung des Baukörpers ihrer Institution den weiteren Verlauf der historischen Progression auf der Utopieachse formuliert. Die Architektur des Tempels der Nationalheiligtümer, als Stätte der Auszeichnung verdienter Staatsbürger am Punkt des Ausgreifens dieser parlamentarischen Utopieachse in den Raum außerhalb der Residenzanlage, läßt den Fürsten selbst zu einer Chiffre für politische Entscheidungsgewalt werden, eine Entscheidungsgewalt, die dem Monarchen - wenn überhaupt - nur noch eine symbolische Funktion zubilligt.

Eine rein architekturhistorische Interpretation der von Schinkel weiterentwickelten antiken Architektur motive zu ästhetischen Ausdrucksträgern einer neuen Kunstauffassung und eines fortschrittlichen Gesellschaftsbildes greift zu kurz, wenn sie die Bedeutung der Institutionen aus der Betrachtung ausklammert. Daraus entsteht ein verzerrtes Bild der Residenz, das beispielsweise Forssman formuliert:

---

<sup>21</sup> Brunner 1962, S.125.

"Sie ( die Fürstenresidenz, d.V. ) nimmt Motive aus älteren Epochen auf und verändert sie so behutsam, daß sie zwar noch wiederzuerkennen sind, aber dennoch den Eindruck eines Neuen hinterlassen, so daß die Fassade ( sic! ) nicht wie das Ende, sondern wie eine Fortsetzung der Geschichte wirkt."<sup>22</sup>

Die Untersuchung hat aber aufzuzeigen versucht, daß nicht die Fassade als Bild eine Fortsetzung der Geschichte impliziert, sondern der Grundriß der Residenz und seine Disposition der einzelnen Institutionen. Die Zweiteilung in ein abgeschlossenes und ein offenes Achsensystem läßt Schinkels, von der Philosophie der Zeit geprägte Vorstellungen von Fortsetzung der Geschichte erkennen.

Die Fassade und insbesondere die bildhafte Wirkung des Eingangsbereiches markieren dagegen nur den Wechsel der Realitätsebenen. Mit dem Eintritt in die Höhle, der gleichzusetzen ist mit dem Eintritt in die Geschichte und die Orte der Seele, wird eine für das Verständnis der Residenz entscheidende Trennung vollzogen:

Vor dem Rundbogenportal liegt die Welt der mittelalterlich - ständischen Stadt, deren traditionelle Organisationsformen mit dem monarchischen Staat in Einklang zu bringen sind. Folglich wäre es sinnvoll, auf dem Bergplateau die - so Lemper - "Akropolis" eines Fürsten zu vermuten, der - so Forssman - "in Eintracht mit seinen Landeskindern lebt und regiert" und den Topos des "Goldenen Zeitalters" erahnen ließe.

Es stellt sich dann aber die Frage, warum Schinkel seiner Bergresidenz das Motiv der Höhle als Ausdrucksträger voranstellt, wenn er damit nicht der Wechsel von einer Realitätsebene in die andere intendiert hätte. So betrachtet, hätte eine einfache Treppenanlage, wie sie in vielen der zeitgenössischen Schloßentwürfe entwickelt wird, vollkommen ausgereicht. Statt dessen konnte in der Untersuchung aber nachgewiesen werden, daß das konnotatorische Geflecht des Motives auf eine andere Bedeutungsebene hinzielt, in der der Eingang in den Berg und der Aufstieg durch die inneren Rampen einen idealen Weg der Erkenntnis formuliert und sowohl auf einen völlig veränderten inhaltlichen wie auch strukturellen Kontext hinweist. Das Höhlenportal formuliert eine Schwellensituation, die das Verlassen der mittelalterlich - ständischen Stadt anzeigt und eine geistige Vorbereitung des Rezipienten auf die veränderte Situation innerhalb des Residenzkontextes intendiert. Der Stadtbewohner wird also auf etwas hingeführt, das zunächst einer gedanklichen Vorbereitung bedarf. Er steht damit gleichsam an der Schwelle zwischen "subjektiver Wahl" und "objektiver Bestimmung".<sup>23</sup> Diese Art der kontemplativen Annäherung an die Ordnungsbegriffe der politischen Zukunft, wie sie das Motiv der Höhle symbolisiert, macht

---

<sup>22</sup> Forssman 1981, S.222.

<sup>23</sup> Werner Hoffmann hat dieses Begriffspaar als wesentliche Aussage von Delacroix' Gemälde "Die Freiheit führt das Volk"(1830) herauskristallisiert und damit den politischen Aktionsspielraum der Zeit treffend charakterisiert. Die architektonische Umsetzung dieser Paradigmata formuliert Schinkel mit dem Höhlenportal als Symbol der "subjektiven Wahl" und dem Grundriß als "objektiver Bestimmung" der politischen Zukunft. Vgl. Hofmann 1995, S.607.

die Reflexion des eigenen Standpunktes des Rezipienten in der Gesellschaftsform der zurückgelassenen Stadt erforderlich und läßt folglich gleichzeitig die Frage nach deren Optimierung aufkommen.

Diese Frage nach Optimierung wird von der Residenz, ihrer von bürgerlichen Kategorien bestimmten Grundrißstruktur und den in ihr installierten politischen Institutionen sogleich beantwortet und in ein philosophisches System transzendiert. Die politischen Verhältnisse der Jahre nach 1830 in Preußen ließen eine offensichtliche politische Argumentation nicht zu, ohne daß Schinkel seine Position bei Hofe und sein vertrauliches Verhältnis zum Kronprinzen aufs Spiel gesetzt hätte. Zu groß waren die Gefahren, von der Zensur entlarvt zu werden und in den Ruch des Oppositionellen und Revolutionärs zu kommen. Gerade der Kreis der bürgerlichen Künstler und Intellektuellen Berlins unterlag einer aufmerksamen höfischen Kontrolle, die jegliche offen politische Meinungsäußerung zu einer Gefährdung der eigenen Existenz werden ließ. Insofern läßt sich auch Schinkels vorsichtiger Residenz - entwurf erklären, der vordergründig eine hypertrophe Ausweitung des Villengedankens vorspiegelt<sup>24</sup>, in der ein idealer Monarch, als Friedefürst über das Wohlergehen seiner Untertanen wachend, residiert. Damit hätte Schinkel allein die realitätsfernen Erwartungen seines Auftraggebers Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) hinlänglich erfüllt und einem seiner "Sommernachtsträume" zur Gestaltwerdung verholfen.<sup>25</sup>

Anders aber als in Schloß Charlottenhof bleibt der Residenzberg nicht den "Happy few" einer höfischen Elite vorbehalten, wie Hofmann es formuliert hat, sondern öffnet sich appellativ in Richtung Stadt. In der Form des Rundbogenportals mit dem darüberliegenden bekrönenden Tempelportikus konnten Baugedanken Friedrich Gillys nachgewiesen werden, die zu einem großen Teil im Kontext der französischen Architekturtheorie der Revolutionszeit zu sehen sind und als urbane Monumente eine immense politische Aussagekraft für das Bürgertum besaßen. Dieser Sinngehalt läßt sich ebenfalls für das dominante Rotundenmotiv der nördlichen Residenzachse konstatieren, insbesondere für den eingestellten Säulenkranz des Thronsaales. Neben antiker Motivik zitiert Schinkel gleichfalls revolutionäre Metaphern und integriert sie in den Aussagewert seiner Residenzfassade, die er argumentativ auf die Stadt hin ausgerichtet. Diese Vorgehensweise erschien im Rahmen der Bauaufgabe eines Schlosses inhaltlich sinnlos, d.h. rein historistisch im Sinne des

---

<sup>24</sup> Vgl. **Hofmann 1983**, o.S.

<sup>25</sup> Als "Sommernachtsträume" bezeichnete Friedrich Wilhelm IV. selbst seine architektonischen Idealprojekte und die Auswüchse seiner gegenüber der preußischen Realität defensiven Italiensehnsucht. Zu seinen Handzeichnungen und Skizzen vermerkt Stüler: "Dann sind große Schloßanlagen mit reizenden Gärten, Brunnen und Bildwerken dargestellt, oder die Höhen sind gekrönt mit Castellen und Klöstern und durch mächtige Viaducte, deren Bogen die schöne Ferne umrahmen, verbunden."(...) "Die Pläne des Kronprinzen erstreckten sich aber nicht allein auf das zunächst Ausführbare, sie streiften weit in das Feld der Zukunft und der Phantasie, die er seine Sommernachtsträume zu nennen pflegte, und die er gern mit allen auch von außen zugetragenen Verschönerungen bereicherte, weil sie nach seinem Ausspruch "ja gar nichts kosteten". Siehe **Stüler**, August: Über die Wirksamkeit König Friedrich Wilhelms IV. in dem Gebiete der Bildenden Künste. Berlin **1861**, S.7,20.



Stilpluralismus begründet, wenn nicht gerade in den Jahren nach 1830 umfangreich auf die metaphorischen Traditionen der Revolution von 1789 zurückgegriffen worden wäre und sich der Blick auf das bürgerlich - konstitutionelle Frankreich Louis - Philippes nicht immens politisch aufgeladen hätte. Frankreich hatte einen politischen Zustand erreicht, der bürgerlichen Interessen einen wichtigen Stellenwert zuwies und den Restaurationsstaaten Europas die Entwicklung eines kapitalistischen Wirtschaftssystems des Bürgertums vorführte. Unabhängig von den negativen Auswirkungen, die das neue französische Gesellschaftssystem zeigte, mußte dieser Prototyp eines bürgerlichen Staatswesens eine immense Initialwirkung auf die preußischen Wirtschaftsreformer um Beuth und List ausüben. Daß Schinkel seine Staatsutopie an den Kronprinzen adressierte, ist dessen uneindeutiger Haltung gegenüber dem restaurativ denkenden Vater, König Friedrich Wilhelm III., zuzuschreiben. Obwohl er als ultra - royalistisch charakterisiert wurde, verband das Berliner Bürgertum mit dem Kronprinzen eine diffuse Hoffnung auf gesellschaftlichen Fortschritt, die Schinkel zwischen den Zeilen seiner idealen Residenz für Friedrich Wilhelm IV. zugrunde legte. Nicht nur an die Architekturschüler, sondern eben auch an den Auftraggeber richtete sich also Schinkels pädagogischer Anspruch, wenn er einem absolutistischen Monarchiebegriff die architektonische Visualisierung des demokratisch - liberalen Prinzips entgegenstellte, das die autokratische Herrschaft des traditionellen Legitimus durch die Herrschaft der parlamentarischen Institutionen und der repräsentativen Staatsorgane ersetzt sehen wollte.<sup>26</sup>

In dieser Hinsicht beansprucht die gesamte Residenzanlage die Qualität eines Nationaldenkmals, das weit von den christlich - nationalen Strömungen der Zeit der Befreiungskriege und Schinkels Entwürfen zu gotischen Nationaldomen entfernt ist. So erklärt sich denn auch die Abkehr von Bildideen und Architekturmodellen, die die historisch - christliche Fundierung des neuen deutschen Nationalismus durch den Rückgriff auf die Gotik des Mittelalters zum Ausdruck brachten. Stattdessen recurriert Schinkel in zentralen Motiven wie dem Eingangsportal auf eben die Modelle, die in Folge der Französischen Revolution um 1800 entwickelt wurden. Daß Gillys Friedrichsdenkmal an prominenter Stelle anwesend gemacht und die Architektursprache der Revolutionsarchitektur in zahlreichen Zitaten spürbar wird, markiert die Abgrenzung von den Traditionen des Jahres 1815. Thomas Nipperdey hat auf die Ablösung der klassizistisch - modernen Traditionen eines Friedrich Gilly und seiner Zeitgenossen hingewiesen und diese bewußt in Gegensatz zu den nationalreligiösen Strömungen der napoleonischen Besatzungszeit und ihrer Ästimmierung der Gotik

---

<sup>26</sup> Diese Staatsform impliziert eine "legale Herrschaft mit bürokratischem Verwaltungsstab". Brunner vermerkt dazu: "Dieser Typus wurde am Modell des bürokratisch durchorganisierten, als "Anstalt" verstandenen Staates des 19. Jahrhunderts mit seinem Instanzenbau und seiner klaren Scheidung der Kompetenzen des Verwaltungsapparates, seiner Bindung an das "Gesetz" im Sinne des 19. Jahrhunderts entwickelt." Siehe Brunner 1962, S.125.

gebracht.<sup>27</sup> Mit dem Jahr der französischen Julirevolution setzt eine neue Phase bürgerlicher Selbstdarstellung ein, die bewußt an die revolutionären Traditionen des Jahres 1789 anknüpft und von einem übernationalen Politikbegriff des Wirtschaftsliberalismus geprägt ist. Freiherr vom Stein, der "intellektuelle Urheber des Repräsentativsystems in Preußen" ( Ranke ), hatte nach 1815 die Notwendigkeit nationaler Einheit deutlich gemacht: "(...) diesen Mängeln kann nur durch Bildung eines Vereinigungspunktes für alle diese Teile abgeholfen werden, einer Nationalanstalt, wo alle zusammentreten und über die gemeinschaftlichen Angelegenheiten sich beraten."<sup>28</sup> Gemeint war damit eine Nationalversammlung auf der Grundlage einer Konstitution. In der nationalromantischen Epoche visualisierte sich dieser Gedanke am deutlichsten in Schinkels Entwürfen zu nationalen Domen der Befreiung und der Einheit. Nach dem "Trauma" der Thronbesteigung des Bürgerkönigs Louis - Philippe in Frankreich wird für die deutschen Liberalen gegenüber der christlichen Orientierung des Nationalgedankens aber der politisch - revolutionäre wieder entscheidend. Sollte Schinkels Dom der Befreiungskriege auf dem Leipziger Platz eine Bauaufgabe werden, an der sich über Jahrzehnte die Nation verwirklichen sollte, so tritt die Residenz eines Fürsten des Jahres 1835 deren Nachfolge in jeder Hinsicht an. Die Tatsache, daß Schinkel mit dem Zitat des Friedrichsdenkmales seinem Lehrer Gilly ein Denkmal am Eingang zu seiner Residenzanlage setzt, ist ebenso auch als politisches Statement zu begreifen, mit dem der Wechsel in eine neue Epoche zum Ausdruck kommt, die sowohl an die politischen als auch künstlerischen Traditionen der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert anknüpft. Die Utopie, die Schinkel dem Blick auf die Stadt entgegensetzt, ist nicht mehr eine national - christliche, sondern eine bürgerlich - ökonomische, in der der Frage nach der politischen Institution des Parlamentarismus eine zentrale Bedeutung zukommt. Die bürgerliche Öffentlichkeit wird nicht nur bildhaft angesprochen, sondern bekommt mit der Residenz einen gleichberechtigten öffentlichen Zutritt zu ihren eigenen politischen Institutionen zugewiesen.

Warum aber entwickelt Schinkel sein Ideal einer bürgerlichen Staatsutopie an der Bauaufgabe einer Fürstenresidenz und nicht an einem abstrakten Architekturgedanken, der kulturelle und gesellschaftliche, gegebenenfalls sogar politische Funktionen unter einem anderen Sammelbegriff subsumiert, beispielsweise unter dem einer "Museumsinsel" ? Um diese Frage zu klären, kann wiederum ein Blick auf Hegels Vorlesungen zur Ästhetik

---

<sup>27</sup> **Nipperdey 1977**, S.425f. Nipperdey bezeichnet die Spanne zwischen Gillys Friedrichsdenkmal und Schinkels Domentwurf von 1815 als charakteristisch für die christliche Aufladung des deutschen Nationalbegriffs. Für die Jahre nach 1830 konstatiert er die Unzulänglichkeit des christlichen Nationalbegriffs und des Gedankens einer Nationalkirche: "(...) die Idee einer nationalen Kirche wird ein Traum oder aber eine Waffe des liberal-nationalen Protestantismus oder des Radikalismus gegen den Katholizismus. Zudem brechen die Gegensätze zwischen Konservativen und liberalen Protestanten wie zwischen Protestanten und freigeistig Radikalen in den dreißiger und vierziger Jahren schärfer hervor, die Kirche, nur eine Kirche, kann realiter nicht mehr der Vereinigungspunkt der Nation werden. Was 1815 vielleicht noch eine Möglichkeit gewesen war, war nun sehr schnell zur Illusion geworden."

<sup>28</sup> Zit. nach **Schnabel 1947-51**, Bd.II, S.282.

Auskunft geben. Im Kapitel über den "Allgemeinen Weltzustand" und seine Bedeutung für den handelnden Einzelnen reflektiert Hegel über das Verhältnis von Individuum und Staat. Die Handlungen des Einzelnen im Staatsganzen werden geprägt von den beiden Maximen Individualität und Allgemeinheit, deren wechselseitige Durchdringung und Einheit, so Hegel, zur wahren Selbständigkeit führe:

"Wir dürfen daher für den allgemeinen Weltzustand die Form der Selbständigkeit hier nur so betrachten, daß die substantielle Allgemeinheit in diesem Zustande, um selbständig zu sein, die Gestalt der Subjektivität an ihr selbst haben müsse. Die nächste Erscheinungsweise dieser Identität (...) ist die des Denkens. Denn das Denken ist einerseits subjektiv, andererseits hat es als Produkt seiner wahren Tätigkeit das Allgemeine und ist beides, Allgemeinheit und Subjektivität, in freier Einheit."<sup>29</sup> Hegel differenziert im weiteren nun das Denken vom Bereich des Künstlerischen, da es nicht zum Bereich des Schönen gehöre. Aufgabe der Kunst sei es aber, ein Ideal zu formieren. Anhand des Verhältnisses des Einzelnen zum Staat entwickelt Hegel in der Folge das Bild eines idealen Staates: "Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie in der bürgerlichen Gesellschaft die Tätigkeit für Handel und Gewerbe usw., aufs allermannigfaltigste geteilt, so daß nun der gesamte Staat nicht als die konkrete Handlung *eines* Individuums erscheint oder überhaupt der Willkür, Kraft, dem Mute, der Tapferkeit, Macht und Einsicht desselben kann anvertraut werden, sondern die zahllosen Beschäftigungen und Tätigkeiten des Staatslebens müssen einer ebenso zahllosen Menge Handelnder zugewiesen sein."<sup>30</sup> Darin artikuliert sich deutlich der demokratische Aspekt des Hegelschen Begriffs von einem Idealstaat.

Dennoch räumt er den Fürsten als Vertretern historischer Epochen eine zentrale Bedeutung für die idealisierende Kunst ein, da sich an ihnen das frei handelnde Individuum am besten nachvollziehen lasse: "Wie nun der ideale Weltzustand bestimmten Zeitaltern vorzugsweise entspricht, so wählt die Kunst auch für die Gestalten, welche sie in demselben auftreten läßt, vorzugsweise einen bestimmten Stand - den Stand der Fürsten. Und nicht etwa aus Aristokratie und Liebe für das Vornehme, sondern der vollkommenen Freiheit des Willens und Hervorbringens wegen, welche sich in der Vorstellung der Fürstlichkeit realisiert findet."<sup>31</sup>

Für die Gegenwart wertet Hegel diese Bedeutung der Monarchen aber als Anachronismus, da der Fürst in einem verfaßten Staat nicht mehr die konkrete Spitze des Ganzen darstelle, sondern einen mehr oder weniger abstrakten Mittelpunkt in den durch Gesetz und Verfassung feststehenden Einrichtungen, also den politischen Institutionen, bilde. Zum Träger der Staatsverantwortung werde vielmehr das handelnde Subjekt, das ebenso wie der Fürst einer

---

<sup>29</sup> Hegel 1970, Ästhetik I, S.237.

<sup>30</sup> Ebd., S.241.

<sup>31</sup> Ebd., S.251.

allgemeinen Ordnung angehöre, der die Individualität des Einzelnen sich einzuordnen habe.<sup>32</sup>

Wenn Schinkel seine Idealresidenz in einem gewaltigen Höhlenmotiv einleitet und dieses der vor der Residenz liegenden Stadt zuordnet, so gilt dieser Appell dem handelnden Individuum und seiner Vorbereitung auf den neuen Staatsbegriff, der seine architektonische Visualisierung auf dem Bergplateau findet. Dort fungiert der Fürst als Gleicher unter Gleichen und wird lediglich dann noch zum abstrakten Mittelpunkt des Staates, wenn er sich aktiv in die allgemeine Entwicklung des Staatsganzen integriert.

Die bildhaft - symbolischen Aussagewerte der Residenzfassade dagegen wenden sich an das Volk, sich in die neue Systematik einzubringen. Der Fürst hat innerhalb des Grundrisses bereits seinen, dem Hauptziel untergeordneten Platz erhalten und einen konkreten Aktionsradius individueller Handlungsmöglichkeiten zugewiesen bekommen, der ihn auf politische Repräsentation und kulturelle Funktionen beschränkt. Damit hat sich die monarchische Individualität der Öffentlichkeit und Allgemeinheit einer feststehenden bürgerlichen Staatsordnung ein- bzw. unterzuordnen, die den Ausgleich von Bürgerfreiheit und staatlicher Ordnung im Rahmen der Gewaltenteilung und der repräsentativen Verfassung garantiert.

Insofern stellt die Überwindung des offenen Plans der Villa keinen Schritt zur Herrschaftsarchitektur in höfischer Sicht dar, wie Hofmann es formuliert hat, sondern die streng systematische Grundrißstruktur der Residenz und ihre sich dieser angliedernden Solitäre werden zum Abbild der individuellen Freiheit in einer bürgerlich verfaßten Staatsgesellschaft, die zunächst auf Ausgleich zwischen bürgerlichem und aristokratischem Einflußbereich, in ihrer weiteren Entwicklung aber auch auf Überwindung der Konstitution angelegt ist. Die Konstitution selbst stellt nur einen historischen Punkt in der Entwicklung zur demokratisch - republikanischen Freiheit des Einzelnen in einem parlamentarisch regierten Staat dar und wird deshalb durch die utopische Zuordnung des Parlamentsgebäudes auf der nach Westen weiterführenden Achse gesellschaftlicher Progression relativiert.

Die Metamorphose des Rotundenmotives von der Bindung an religiöse Funktionen und der Indienstnahme zur architektonischen Nobilitierung hin zum autonomen Baukörper des Parlaments kann gleichnishaft als die Entwicklung zur Mündigkeit des Volkes und als dessen Approximation an seine Funktion als Staatssouverän begriffen werden.

Daß vom Kronprinzen Friedrich Wilhelm trotz der hohen Wertschätzung, die er seinem ersten Architekten Schinkel entgegenbrachte, ein solcher Idealplan nicht zur Publikation im Rahmen eines Lehrbuches freigegeben wurde, sondern nach Schinkels Tod in den Magazinen des Schinkel - Museums verblieb, spricht für sich. Es erscheint vor diesem Hintergrund gewissermaßen als ein Zynismus der Geschichte, wenn sich von Schinkels Projekt zu einem architektonischen Lehrbuch und zur Residenz eines Fürsten nur die in technologi-

---

<sup>32</sup> Ebd., S.254f.

scher Hinsicht wichtigen Detailzeichnungen der verschiedenen Lehrbuchfassungen, die Skizzen zu einzelnen Architekturen der Residenz und das Ansichtspanorama erhalten haben, während der Grundriß mit seinen eindeutigen politischen Implikationen seit 1945 verschollen ist. Ohne den Grundriß ist die Ansicht der Residenz nicht zu verstehen und ihre Fassadenmotivik lediglich als historisierend - romantisches Schaubild begreifbar, wenn- gleich auch das hintergründige Panorama Schinkels bürgerliche Vorstellungen von politischer Freiheit anzudeuten vermag, mit denen er die kronprinzlichen Intentionen Friedrich Wilhelms relativierte.

## VI. LITERATURVERZEICHNIS

**ACADÉMIE DE FRANCE À ROME.** Piranese et les Français. Ausstellungskatalog. Rom **1976**.

**AGETHEN**, Manfred: Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und deutsche Spätaufklärung. München **1984**.

**ANDERMANN**, Kurt ( Hg. ): Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie. Sigmaringen **1992**.

**ARCHITEKTEN - UND INGENIEURVEREIN ZU BERLIN** ( HG. ): Festreden Schinkel zu Ehren 1846 - 1980. Ausgew. und eingel. von Julius Posener. Berlin **1981**.

**BARTMANN**, Dominik: Schinkels Gouache "Antike Stadt an einem Berg" - eine historische Landschaft. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, XXIII, Berlin **1987**, S. 175 - 196.

**BEENKEN**, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München **1944**.

**BENJAMIN**, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt **1974**.

**BENTMANN**, Reinhard / **MÜLLER**, Michael: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst - und sozialgeschichtlichen Analyse. Frankfurt **1981**.

**BERDING**, Helmut / **ULLMANN**, Hans-Peter ( Hgg. ): Deutschland zwischen Revolution und Restauration. Königstein / Düsseldorf **1981**.

**BERLIN ZWISCHEN 1789 UND 1848.** Facetten einer Epoche. Ausstellungskatalog. Berlin **1981**.

**BETTHAUSEN**, Peter: Karl Friedrich Schinkel. Berlin **1987**.

**BIEHN**, Heinz: Residenzen der Romantik. München **1970**.

**BIVER**, Marie-Louise: Pierre Fontaine. Premiér architecte de l'Empereur. Paris **1964**.

**BLASIUS**, Dirk: Friedrich Wilhelm IV. 1795 - 1861. Psychopathologie und Geschichte. Göttingen **1992**.

**BOCK**, Helmut: Die Illusion der Freiheit. Deutsche Klassenkämpfe zur Zeit der Französischen Juli - Revolution 1830 bis 1831. Berlin **1980**.

**BÖRNE**, Ludwig: Werke. Berlin / Weimar **1981**.

**BÖRSCH - SUPAN**, Eva: Friedrich Wilhelm IV. und das antike Landhaus. In: Arenhövel, W. ( Hg. ): Berlin und die Antike. Ausstellungskatalog. Berlin **1979**, S. 491 - 494.

Dies.: Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXXIV, **1971**, S. 257 - 295.

**BÖRSCH-SUPAN**, Helmut ( Hg. ): Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786 - 1850. Berlin **1971**.

Ders.: Karl Friedrich Schinkel - Persönlichkeit und Werk. In: Ausstellungskatalog **Schinkel**. Berlin **1981**, S. 10 - 45.

Ders.: Die Bühnenbildentwürfe Karl Friedrich Schinkels. Berlin **1990**.

Ders.: Brückendarstellungen deutscher Romantiker. In: Daidalos, 57, **1995**, S. 64 - 73.

Ders.: Schinkel als Maler. In: Internationales Schinkel-Symposium Zittau **1996**, S. 76 - 97.

**BOHLE - HEINTZENBERG**, Sabine / **HAMM**, Manfred: Ludwig Persius. Architekt des Königs. Berlin **1993**.

**BORNHEIM GEN. SCHILLING**, Werner: Stolzenfels als Gesamtkunstwerk. Düsseldorf **1980** ( Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. 2 ).

**BOTZENHART**, Manfred: Reform, Restauration, Krise. Deutschland 1789 - 1847 ( Moderne Deutsche Geschichte, 4 ). Frankfurt / M. **1985**.

**BRAEGGER**, Carlpeter ( Hg. ): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München **1982**

**BRAHAM**, Allan: The architecture of the French Enlightenment. London **1980**.

**BRAKELMANN**, Günter: Die soziale Frage des 19.Jahrhunderts. Bielefeld **1979**.

**BRANDLER**, Gotthard: Frühe Stadtgänge. Die Entdeckung der werdenden Großstadt Berlin ( 1760 bis um 1850 ): In: Klingenburg, Karl - Heinz ( Hg. ): Studien zur Berliner Kunstgeschichte. Leipzig **1986**. S. 193 - 220.

**BRAUNFELS**, Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst. Köln **1976**.

**BRIEGLEB**, Klaus: Ästhetische Sittlichkeit. Tübingen **1962**.

**BROOKNER**, Anita: Jacques Louis David. London **1980**.

**BRUNNER**, Otto: Bemerkungen zu den Begriffen "Herrschaft" und "Legitimität". In: Festschrift für Hans Sedlmayer. München **1962**, S. 116 - 133.

**BUDDENSIEG**, Tilmann: "Bauen wie man wolle...". Schinkels Vorstellungen der Baufreiheit. In: Daidalos 7, **1983**, S. 93 - 102.

**BÜSCH**, Otto ( Hg. ): Handbuch der Preußischen Geschichte. Berlin / New York **1992**.

**BÜTTNER**, Frank: "Offizielle" Kunst der Romantik als "Gesamtkunstwerk". In: Ernste Spiele. Ausstellungskatalog. München **1995**, S. 496 - 498.

**BUSCH**, Werner: Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten. C. D. Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten. In: Blühm, Andreas ( Hg. ): Philipp Otto Runge - Caspar David Friedrich im Lauf der Zeit. Ausstellungskatalog, Amsterdam **1995**, S. 17 - 28.

**BUßMANN**, Walter: Zwischen Preußen und Deutschland. Friedrich Wilhelm IV. Berlin **1990**.

**BUTTLAR**, Adrian von: Der Landschaftsgarten. München **1980**.



**CARTER**, Rand: Karl Friedrich Schinkel's project for a royal palace on the Acropolis. In: Journal of the society of Architectural Historians, 38, 1, März **1979**, S. 34 - 46.

**CELLAND**, Doug: From calm poetry to failed epic. Some notes on Karl Friedrich Schinkel 1781 - 1841. In: Architectural Design, 50, 7 / 8, **1980**, S. 111 - 113.

**CHAUDONNERET**, Marie-Claude: Das Bild der Französischen Republik 1792 - 1889. In: Marianne und Germania. Ausstellungskatalog Berlin **1996**, S. 23 - 29.

**DAVIS**, Terence: John Nash. The Prince Regent's Architect. London **1966**.

**DEHIO**. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin. Bearb. von S. Badstübner - Gröger, M. Bollé, R. Paschke u.a. München / Berlin **1994**.

**DEMMING**, Mark K.: La halle au blé de Paris 1762 - 1813. "Cheval de Troie" de l'abondance dans la capitale de lumières. Brüssel **1984**.

**DEMPS**, Laurenz: Die Neue Wache. Entstehung und Geschichte eines Bauwerks. Berlin **1988**.

Ders.: Das Brandenburger Tor. Berlin **1991**.

**DEUTSCHE ROMANTIKER - ZEICHNUNGEN**. Einführung und Auswahl von Arthur von Schneider. München **1942**.

**DIERKES**, Hans: Literaturgeschichte als Kritik. Tübingen **1980**.

**DIESEL**, Matthias: Kurbayerische Schlösser. Nach einer Vedutenfolge um 1720. Erläutert und mit einem Nachwort von Peter Volk. Dortmund **1981**.

**DITTSCHIED**, Hans - Christoph: Charles de Wailly in den Diensten des Landgrafen Friedrich II. von Hessen - Kassel: Drei wieder- und neuentdeckte Idealprojekte für Schloß Weißenstein ( Wilhelmshöhe ) aus dem Jahr 1785. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 20, **1980**, S. 21 - 77.

**DOBAI**, Johannes: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England 1790 - 1840. Bern **1977**.

**DOLGNER**, Dieter: Clemens Wenzeslaus Coudray als Architekturschüler in Paris. in: Coudray. Baumeister der späten Goethezeit. Weimar 1983 ( Tradition und Gegenwart. Weimarer Schriften, 7 ), S. 29 - 53.

**DUBOY**, Philippe: Lequeue. An architectural enigma. London **1986**.

**DÜFFEL**, Peter von / **SCHMIDT**, Klaus ( Hgg. ): Mathias Holtzwardt. Emblematum Tyrocinia. Stuttgart **1968**.

**DURAND**, Jean - Nicolas - Louis: Précis des leçons d'architecture. Paris **1802 - 1805**.

Ders.: Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes. Brüssel / Liège **1842**, Reprint Nördlingen 1986.

**EBERLE**, Matthias: Karl Blechen oder der Verlust der Geschichte. in: Berlin zwischen 1789 und 1848. Ausstellungskatalog. Berlin **1981**, S. 93 - 104.

Ders.: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen **1984**.

**EIMER**, Gerhard ( Hg. ): Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft. Zeugnisse in Wort und Bild. interpret. von G. Eimer. Frankfurt **1975**.

**EINEM**, Herbert von: Caspar David Friedrich. Berlin **1950**.

**ELIAS**, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt **1976**.

**ERNSTE SPIELE**. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790 - 1990. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München. München **1995**.

**ETTLINGER**, Leopold: Denkmal und Romantik. Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla. Berlin **1965**. Wiederabgedruckt in: **Warnke**, Martin ( Hg. ): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft. Köln **1984**, S. 224 - 246.

**FABER**, Karl - Georg: Politisches Denken in der Restaurationszeit.

In: **Berding**, H. / **Ullmann**, H.-P. ( Hg. ): Deutschland zwischen Revolution und Restauration. Königstein / Düsseldorf **1981**, S. 258 - 278.

**FEHL**, Gerhard / **RODRIGUEZ - LORES**, Juan ( Hgg. ): Stadterweiterungen 1800 - 1875. Hamburg **1983**.

**FEIST**, Peter H. ( Hg. ): Geschichte der deutschen Kunst 1760 - 1848. Leipzig **1986**.

**FICHTE**, Johann Gottlieb: Sämtliche Werke. Hg. von F. Medicus. Hamburg **1955**.

**FORSSMAN**, Erik: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken. München / Zürich **1981**.

Ders.: Erdmannsdorff und die Architekturtheorie der Aufklärung. In: **Weltbild Wörlitz**. Ausstellungskatalog. Wörlitz **1996**, S. 99 - 115.

Ders.: Karl Friedrich Schinkel. Baukunst zwischen Revolution und Restauration. Festvortrag. In: **Internationales Schinkel Symposium**. Zittau 1995. **Zittau 1996**, S. 10 - 25.

**FOUCAULT**, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt **1991**.

**FRANZ - DUHME**, Helga N. / **RÖPER - VOGT**, Ursula: Schinkels Vorstadtkirchen. Kirchenbau und Gemeindegründung unter Friedrich Wilhelm IV. in Berlin. Berlin **1991**.

**FRANZ VON ANHALT - DESSAU 1740 - 1817**. Fürst der Aufklärung. Ausstellungskatalog Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium. Wörlitz **1990**.

**FREIHEIT - GLEICHHEIT - BRÜDERLICHKEIT**. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg **1989**.

**FREIMAURER**. Solange die Welt besteht. Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien. Wien **1993**.

**FRIEDRICH WILHELM II. UND DIE KÜNSTE**. Preußens Weg zum Klassizismus. Ausstellungskatalog Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin - Brandenburg. Berlin **1997**.

**GAGEL**, Hanna: Die Widerspiegelung bürgerlich - demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830 - 1850. In: **Die Kunst der Bürgerlichen Revolution von 1830 - 1848 / 49**. Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin **1972**, S. 119 - 134.

**GÄRTNER**, Hannelore: Karl Friedrich Schinkels Beitrag zur romantischen Malerei. In: **Karl Friedrich Schinkel - Zwischen Klassizismus und Romantik**. Greifswald **1982** ( Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst - Moritz - Arndt - Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe XXXI, 1982, 2-3 ), S. 7 - 16.

Dies. ( Hg. ): Schinkel - Studien. Leipzig **1984**.

**GALLET**, Michel: Paris domestic architecture of the 18th century. London **1972**.

Ders.: Claude - Nicolas Ledoux. Leben und Werk des französischen "Revolutionsarchitekten". Stuttgart **1983**.

**GEBUHR**, Kerstin: Zaubergärten. Park Marquardt und Neuer Garten Potsdam. In: **Die Mark Brandenburg**, 6, Berlin **1992**, S. 33 - 35.

**GEIST**, Johann Friedrich: Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. München **1969** ( Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 5 ).

**GIEDION**, Siegfried: Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur. Tübingen **1969**.

**GIERSBERG**, Hans - Joachim / **SCHENDEL**, Adelheid: Potsdamer Vedouten. Stadt- und Landschaftsansichten vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Potsdam - Sanssouci **1990**.

**FRIEDRICH GILLY** 1772 - 1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Ausstellungskatalog Internationale Bauausstellung. Berlin **1984**.

**GOETHE**, Johann Wolfgang von: Werke. Festausgabe. Hg. von Robert Petsch. Leipzig **1926**.

**GOMBRICH**, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Stuttgart / Zürich **1992**.

**GORALCZYK**, Peter: Der Platz der Akademie in Berlin. Berlin **1987**.

**GRANDS PRIX D'ARCHITECTURE.** Projets couronnés par l'académie royale des beaux arts de France. Liège **1842**.

**GREIFFENHAGEN**, Martin: Zwei Seelen in der Brust. Zur politischen Kultur Preußens zwischen 1789 und 1848. In: Berlin zwischen 1789 und 1848. Ausstellungskatalog. Berlin **1981**, S. 7 - 12.

**GREILING**, Werner ( Hg. ): Karl August Varnhagen von Ense. Kommentare zum Zeitgeschehen 1813-1858. Leipzig **1984**.

**GRISEBACH**, August: Carl Friedrich Schinkel. Architekt - Städtebauer - Maler. Berlin **1924**, Neuausgabe Frankfurt / Berlin / Wien **1983**.

**GROTE**, Ludwig ( Hg. ): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974 ( Studien zur Kunst des 19.Jahrhunderts, 24 ).

**GRUBE**, Gert - Rainer / **KUTSCHMAR**, Aribert: Bauformen von der Romanik bis zur Gegenwart. Ein Bildhandbuch. Düsseldorf **1986**.

**GRUBER**, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt. Ihr Wandel aus der geistigen Ordnung der Zeiten. München **1977**.

**GRÜTZMACHER**, Kurt: Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungsspäre. Die Blume - Das Kind - Das Licht. München **1964**.

**GRUNDMANN**, Günther: Karl Friedrich Schinkel. Schlesien. Berlin **1941** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, I.4 )

**GÜNTHER**, Hubertus: Anglo - Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz. In: **Weltbild Wörlitz**. Ausstellungskatalog Wörlitz **1996**, S. 131 - 161.

**HAMANN**, Richard: Geschichte der Kunst. Berlin **1933**.

**HARDTWIG**, Wolfgang: Vormärz. Der monarchische Staat und das Bürgertum. München **1985**.

**HARTEN**, Elke: Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution. Münster **1989 ( a )**.

**HARTEN**, Hans - Christian und Elke: Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution. Hamburg **1989 (b)**.

**HARTEN**, Hans-Christian: Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt. Braunschweig / Wiesbaden **1994** ( Bauwelt Fundamente, 98) .

**HARTEN**, Ulrike: Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels. Phil. Diss. Kiel **1974**.

**HASSENGIER**, Hans - Joachim: Das Palais du Roi de Rome auf dem Hügel von Chaillot. Frankfurt / Bern **1983**.

**HAUSER**, Andreas: >Architecture parlante - Stumme Baukunst<. Über das Erklären von Bauwerken. In: **Braegger**, Carlpeter ( Hg. ): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München **1982**, S. 127 - 161.

**HAUSER**, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München **1953**.

**HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich. Werke in zwanzig Bänden. Theorie Werkausgabe. Frankfurt **1970**.

**HEINE**, Heinrich. Gesammelte Werke. Wiesbaden **1976**.

**HEINTEL**, Peter: Hegel. Der letzte universelle Philosoph. Göttingen/ Zürich / Frankfurt **1970**.

**HELD**, Jutta: Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime. Köln / Wien **1990**.

**HERDING**, Klaus: Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne. Frankfurt **1989**.

**HINZ**, Berthold / **KUNST**, Hans - Joachim / **MÄRKER**, Peter / **RAUTMANN**, Peter / **SCHNEIDER**, Norbert: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen **1976**.

**HIPP**, Hermann / **SEIDL**, Ernst ( Hgg. ): Architektur als politische Kultur. Philosophia Practica. Berlin **1996**.

**HIRSCH**, Erhard: Dessau - Wörlitz. Aufklärung und Frühklassik. Zierde und Inbegriff des 18.Jahrhunderts. Leipzig / München **1987**.

**HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE**. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt **1976**.

**JACOB IGNATZ HITTORF** 1792 - 1867. Ausstellungskatalog. Köln **1987**.

**HOEPFNER**, Wolfram: Zwischen Klassik und Klassizismus. Karl Friedrich Schinkel und die antike Architektur. In: **Bauwelt**, 10, 6. März **1981**, S. 338 - 346.

**HOFMANN**, Werner: Hütte und Palast. Schinkels Kunst- und Gesellschaftsideal - eine offene Synthese. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nummer 6, 8.Januar **1983**.

Ders.: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München **1995**  
( *Universum der Kunst*, Bd.40 ).

Ders.: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte. München **1998**.

**HUSCHKE**, Wolfgang: Die Geschichte des Weimarer Parks. Weimar **1951**.

**JENSEN**, Jens Christian: Philipp Otto Runge. Leben und Werk. Köln **1977**.

**JESBER**, Paulgerd: "Siam - Land der Freien. Schloß Charlottenhof und Römische Bäder. In: **Baukultur** 5, **1981**, S. 2 - 9.

**JULIER**, Jürgen: Parkgebäude nach Entwürfen Schinkels. In: **Schloß Glienicke**. Ausstellungskatalog. Berlin **1987**, S. 33 - 36.

**KELLER**, Harald: Das Treppenhaus im Schloß- und Klosterbau des deutschen Barock. München **1936**.

**KEMP**, Wolfgang: Das Bild der Menge 1789 - 1830. In: *Städel - Jahrbuch*, NF, 4, München **1973**, S. 249 - 270.

**KIERKEGAARD**, Sören: Die Tagebücher 1834 - 1855. Ausgewählt und übertragen von T. Haecker. München **1949**.

**KINDLERS NEUES LITERATUR - LEXIKON**. Studienausgabe. Hg. von Walter Jens. München **1996**.

**KITAO**, Timothy K.: Circle and oval in the square of Saint Peter's. Bernini's art of planning. New York **1974**.

**KLASSIZISMUS**. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag. Hg. von J. Meyer zur Capellen u. G. Oberreuter - Kronabel. Hildesheim / Zürich / New York **1987**.

**KLEIN**, Reimar: "Eine schwache messianische Kraft". Überlegungen zum philosophischen Begriff der Utopie. In: **Stadt und Utopie**. Modelle idealer Gemeinschaften. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein. Berlin **1982**, S. 9 - 14.

**KLEBMANN**, Eckart: Die deutsche Romantik. Köln **1979**.

**KLINGENBURG**, Karl-Heinz: Schinkels Historismus im Umfeld von 1814. In: **Gärtner**, Hannelore ( Hg. ): Schinkel - Studien. Leipzig **1984**, S. 100 - 112.

Ders. ( Hg. ): Studien zur Berliner Kunstgeschichte. Seemann Beiträge zur Kunstwissenschaft. Leipzig **1986**.

**KLUCKERT**, Ehrenfried: Ideologie und Utopie in Schinkels Entwurf für eine Idealresidenz.

In: **Festschrift für Georg Scheja** zum 70. Geburtstag. Sigmaringen **1975**, S. 191 - 202.

**KLUXEN**, Kurt: Geschichte und Problematik des Parlamentarismus ( Neue Historische Bibliothek. Hg. von H. - U. Wehler ). Frankfurt **1983**.

**KOCH**, Georg Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXIX, **1966**, S. 177 - 222.

Ders.: Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810 - 1815. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXII, **1969**, S. 262 - 316.



**KOCH**, Ursula / **SAVAGE**, Pierre - Paul: Le charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik 1832 - 1882. Köln **1984**.

**KOCH**, Wilfried: Baustilkunde. Gütersloh **1993**.

**KOSELLECK**, Reinhart: Preußen zwischen Reform und Revolution. München **1989**.

**KÖHLER**, Ruth / **RICHTER**, Wolfgang ( Hgg. ): Berliner Leben 1806 - 1847. Erinnerungen und Berichte. Berlin **1954**.

**KRUFT**, Hanno - Walter: Geschichte der Architekturtheorie. München **1985**.

Ders.: Revolutionsarchitektur für Deutschland? In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 3, 1987. München **1987**, S. 277 - 289.

**KÜHN**, Margarethe: Als die Akropolis aufhörte Festung zu sein. In: **Schlösser - Gärten - Berlin**. Festschrift für Martin Sperlich. Tübingen **1979**, S. 83 -106.

Dies.: Schinkels Darstellung der konstantinischen Grabeskirche in Jerusalem. In: **Klassizismus**. Hildesheim / Zürich / New York **1987**, S. 209 - 247.

Dies. ( Hg. ): Karl Friedrich Schinkel. Ausland. Bauten und Entwürfe. Auf der Grundlage der Vorarbeiten von Carl von Lorck. München **1989** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, I.9 ).

**KUNST**, Hans - Joachim: Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich-Werdersche - Kirche in Berlin. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19, **1974**, S. 241 - 258.

Ders.: Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel. In: **Hinz**, Berthold u. a.: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen 1976, S. 17 - 41. wiederabgedr. in: Artefakten. Kunsthistorische Schriften 1: Romantik. Annweiler **1987**, S. 69 - 109.

Ders.: Schinkels Neue Wache oder "Die Ökonomie darf man nicht sehen. In: Kunst, Hans - Joachim u.a. ( Hg. ): Werners Kunstgeschichte. Worms **1990**, S. 79 - 107.

Ders.: Landschaftsgartenvorstellungen in Wörlitz, Glienicke und in Adalbert Stifters "Nachsommer". In: Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19.Jahrhundert. 6. Greifswalder Romantik - Konferenz. Greifswald **1992**, S. 22 - 36.

Ders.: Die Eleusischen Felder. In: Berlin - Potsdam. Kunstlandschaft - Landeskultur - Bewahrung der Umwelt. Symposium Potsdam 1993. Weimar / Köln / Wien **1994**, S. 39 - 54.

Ders.: Die Landschaftsdarstellungen Schnorr von Carolsfelds. In: Vogel, Gerd-Helge ( Hg. ): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der VII. Greifswalder Romantik - Konferenz in Schneeberg 1994. Greifswald **1996**, S. 43 - 47.

**LAMMEL**, Gisold: Preussens Künstlerrepublik von Blechen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin **1995**.

**LANGE**, Hans: Vom Tribunal zum Musentempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg **1985**.

**LANGNER**, Johannes: Fels und Sphäre. Bilder der Natur in der Architektur um 1789. In: **Daidalos**, 11, **1984**, S. 92 - 107.

**LANKHEIT**, Klaus: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800. Basel / Stuttgart **1979**.

Ders.: Revolution und Restauration 1785 - 1855. Köln **1988**.

**LEMPER**, Ernst - Heinz: Schloß und Museum. Bemerkungen zu einem Architekturprogramm des romantischen Klassizismus.

In: **Gärtner**, Hannelore ( Hg. ): Schinkel - Studien. Leipzig **1984**, S. 25 - 40.

**PETER JOSEPH LENNÉ**. Gartenkunst im 19.Jahrhundert. Beiträge zur Lenné - Forschung. Hg. vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege. Berlin / München **1992**.

**LEXIKON DER KUNST**. Hg. von L. Alscher u.a. Berlin **1984**.

**LIMPRICHT**, Cornelia: Platzanlage und Landschaftsgarten als begehbare Utopien. Ein Beitrag zur Deutung der Templum - Salomonis - Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert. Frankfurt / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien **1994**.

**LORCK**, Carl von: Karl Friedrich Schinkel. Berlin **1939**.

**MACKOWSKI**, Hans ( Hg. ): Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken. Berlin 1922, Reprint Frankfurt / Berlin / Wien **1981**.

**MÄRKER**, Peter: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung. In: **Hinz**, Berthold u. a.: Bürgerliche Revolution und Romantik. Gießen **1976**, S. 43 - 72.

**MANN**, Golo ( Hg. ): Propyläen Weltgeschichte. Das 19.Jahrhundert. Frankfurt / Berlin **1960**.

**MARCUSE**, Ludwig: Reaktionäre und progressive Romantik. In: **Prang**, Helmut ( Hg. ): Begriffsbestimmung der Romantik. Darmstadt **1972**, S. 377 - 385.

**MARIANNE UND GERMANIA**. Zwei Welten - Eine Revue. Ausstellungskatalog 46. Berliner Festwochen 1996. Hg. von Marie - Louise von Plessen. Berlin **1996**.

**MAYER**, Hans: Richard Wagner in Bayreuth 1876 - 1976. Stuttgart / Zürich **1978**.

**MECKSEPER**, Cord: Oben und Unten in der Architektur. Zur Entstehung einer abendländischen Raumkatagorie. In: **Hipp**, H. / **Seidl**, E. ( Hg. ): Architektur als politische Kultur. Philosophia Practica. Berlin **1996**, S. 37 - 52.

**MEISSNER**, Christine und Markus: "In der Freiheit der Berge". Auf Goethes Spuren im Harz. Weimar **1989**.

**MERKER**, Nicolao: Die Aufklärung in Deutschland. München **1982**.

**MEYERS HANDBUCH ÜBER DIE MUSIK**. Hg. von Heinrich Lindlar. 4. Aufl. Mannheim / Wien / Zürich **1971**.

**MIDDLETON**, Robin / **WATKIN**, David: Klassizismus und Historismus ( Weltgeschichte der Architektur ). Stuttgart **1987**.

**MIGNOT**, Claude: Architektur des neunzehnten Jahrhunderts. Köln **1994**.

**MINATY**, Wolfgang ( Hg. ): Die Eisenbahn. Gedichte - Prosa - Bilder. Frankfurt **1984**.

**MORAVÁNSZKY**, Akos: Die Architektur der Donaumonarchie 1867 - 1918. Berlin **1988**.

**MOSSE**, George L.: Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt / Berlin / Wien **1976**.

**MOYANO**, Steven: Karl Friedrich Schinkel and the Administration of Architectural Aesthetics in Prussia. Ann Arbor ( Michigan / USA ) 1992.

**MUSCHG**, Walter: Tragische Literaturgeschichte. Bern **1957**.

**NAGLER**, G. K.: Neues Allgemeines Künstler - Lexicon. München **1842**.

**NAREDI-RAINER**, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln **1994**.

**NEIDHARDT**, Hans - Joachim: Einsamkeit und Gemeinschaft. In: **Ernste Spiele**. Ausstellungskatalog München **1995**, S. 442 - 445.

**NERDINGER**, Winfried ( Hg. ): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825 - 1848. Ausstellungskatalog Technische Universität München und Münchner Stadtmuseum. München **1987**.

**NERDINGER**, Winfried / **PHILIPP**, Klaus - Jan, u. a.( Hgg. ): Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. München **1990**.

**NEUMANN**, Frank Günter: Von der vorromantischen Geschichte der Kunst zur Denkmalpflege und die neuartige Gegenwart des Vergangenen in Schinkels Denkmalkonzeption für Preußen zu Beginn des 19. Jahrhunderts ( 1637 - 1815 / 19). In: **Internationales Schinkel - Symposium**. Zittau **1996**, S. 98 - 107.

**NEUMEYER**, Fritz: Eine neue Welt entschleiert sich. Von Friedrich Gilly zu Mies van der Rohe. In: **Friedrich Gilly 1772 - 1800**. Ausstellungskatalog Berlin **1984**, S. 41 - 64.

**NIEDERMEIER**, Michael: Aufklärung im Gartenreich Dessau - Wörlitz. In: **Weltbild Wörlitz**. Ausstellungskatalog Wörlitz **1996**, S. 51 - 65.

**NIPPERDEY**, Thomas: Kirchen als Nationaldenkmal. Die Pläne von 1815. In: **Grisebach**, L. / **Renger**, K. ( Hg. ): Festschrift für Otto von Simson zum 65.Geburtstag. Berlin **1977**, S. 412 - 431.

Ders.: Deutsche Geschichte 1800 - 1866. Bürgerwelt und starker Staat. München **1983**.

**NOVALIS**. Briefe und Werke. Berlin **1943**.

**NOWALD**, Inken: Stadt und Utopie. Beispiele aus der Vergangenheit. in: **Stadt und Utopie**. Modelle idealer Gemeinschaften. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein. Berlin **1982**, S. 15 - 38.

**OECHSLIN**, Werner: Friedrich Gillys kurzes Leben. Sein Friedrichsdenkmal und die Philosophie der Architektur. In: **Friedrich Gilly 1772 - 1800**. Ausstellungskatalog Berlin **1984**, S. 21 - 40.

**OECHSLIN**, Werner / **BUSCHOW**, Anja: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler. Stuttgart **1984**.

**OETTERMANN**, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt **1980**.

**ONCKEN**, Alste: Friedrich Gilly 1772 - 1800. Berlin **1935**.

**ORIEUX**, Jean: Tayllerand. Die unverstandene Sphinx. Frankfurt **1977**.

**OST**, Hans: Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Düsseldorf **1971**.

**LE PALAIS ROYAL**. Ausstellungskatalog Musée Carnavalet Paris. Paris **1988**.

**LE PANTHÉON**. Symbole des révolutions. De l'église de la nation au temple des grands hommes. Ausstellungskatalog. Paris **1989**.

**PATRIOTISCHE KUNST AUS DER ZEIT DER VOLKSERHEBUNG 1813.** Ausstellungskatalog Deutsche Akademie der Künste. Berlin **1953**.

**PESCHKEN, Goerd:** Karl Friedrich Schinkel. Das Architektonische Lehrbuch. Berlin **1979** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, III.1 ).

**PEVSNER, Nikolaus:** Europäische Architektur. München **1981**.

**PILTZ, Georg:** Schlösser und Gärten um Berlin. Leipzig **1968**.

**PIRANÈSE ET LES FRANCAIS 1740 - 1790.** Ausstellungskatalog. Rom **1976**.

**PÖGGELER, Otto:** Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 18, **1981**, S. 355 - 376.

**PÖLS, Werner ( Hg. ):** Deutsche Sozialgeschichte 1815 - 1870. Dokumente und Skizzen. München **1979**.

**POENSGEN, Georg:** Das Marmorpalais und der Neue Garten in Potsdam. Berlin **1937**.

**POSENER, Julius:** Friedrich Gilly 1772 - 1800. In: **Berlin zwischen 1789 und 1848.** Facetten einer Epoche. Ausstellungskatalog. Berlin **1981**, S. 105 - 122.

**PRANG, Helmut ( Hg. ):** Begriffsbestimmung der Romantik. Darmstadt **1972**.

**PRANGE, Regine:** Das Kristalline. In: **Ernste Spiele.** Ausstellungskatalog. München **1995**, S. 608 - 615.

**PREUßEN. VERSUCH EINER BILANZ.** Ausstellungskatalog Berliner Festspiele. Martin - Gropius - Bau. Berlin **1981**.

**PRINZ, Wolfram:** Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien. Berlin **1970**.

**PUNDT, Hermann G.:** Schinkels Berlin. Frankfurt / Berlin / Wien **1981**.

**PUPPI, Lionello:** Andrea Palladio. Stuttgart **1977**.

**RAUTMANN**, Peter: Der Hamburger Sepia - Zyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei C.D.Friedrich. In **Hinz**, Berthold u. a.: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen **1976**, S. 73 - 109.

**RAVE**, Paul Ortwin: Karl Friedrich Schinkel. Berlin. Bauten für die Kunst, Kirchen / Denkmalpflege. Berlin **1941** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, I.1.1 ).

Ders.: Karl Friedrich Schinkel. Berlin. Stadtbaupläne, Brücken, Straßen, Tore, Plätze. Berlin **1948** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, I.1.2 ).

Ders.: Karl Friedrich Schinkel. Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer. Wohnbau und Denkmäler. Berlin **1962** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, I.1.3 ).

Ders.: Schinkel als Beamter. In ders.: Kunst in Berlin. Mit einem Lebensbericht des Verfassers von Alfred Hentzen. Berlin **1965**, S. 96 - 105

**RECLAMS OPERNFÜHRER**. Hg. von Wilhelm Zentner. 28. Aufl. Stuttgart **1978**.

**REIDEL**, Hermann: Anmerkungen zur "Architektur des christlichen Cultus" bei Klenze und Schinkel. Anspruch und Wirklichkeit. In: **Klassizismus**. Epoche und Probleme. Freiburg **1987**, S. 363 - 545.

**REIDEMEISTER**, Andreas: Städtebau in Berlin. Die Zeit Schinkels und exemplarische Momente bis heute. In: **Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen**. Berlin **1981**, S. 13 - 34.

**REINALTER**, Helmut ( Hg. ): Lexikon zu Demokratie und Liberalismus 1750 - 1848 / 49. Frankfurt **1993**.

**REINISCH**, Ulrich: Stadtplanung im Konflikt zwischen absolutistischem Ordnungsanspruch und bürgerlich - kapitalistischen Interessen. Peter Joseph Lennés Wirken als Stadtplaner von Berlin. In: **Peter Joseph Lenné**. Gartenkunst im 19.Jahrhundert. Beiträge zur Lenné - Forschung. Hg. vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege. Berlin / München **1992**, S. 34 - 85.

**REUDENBACH**, Bruno: Gian Battista Piranesi. Architektur als Bild. München **1979**.

**REUTHER**, Hans: Die Museumsinsel in Berlin. Frankfurt / Berlin / Wien **1977**.

**LA RÉVOLUTION FRANCAISE ET L'EUROPE.** Ausstellungskatalog Conseil d'Europe. Paris **1989**.

**REVOLUTIONSARCHITEKTUR.** Boullée - Ledoux - Lequeue. Ausstellungskatalog. Baden - Baden **1970**.

**RHEINSBERG.** Beschreibung des Lustschlosses und Gartens zu Rheinsberg. Berlin 1778. Faksimilierte Neuauflage durch die Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam - Sanssouci. Potsdam **1991**.

**RIBBE, Wolfgang** ( Hg. ): Geschichte Berlins. Band 1: Restauration und Biedermeier 1815 -1840. Berlin **1978**.

**RICHTER, Wolfgang / ZÄNKER, Jürgen:** Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg **1988**.

**RIEGEL, Ferdinand** ( Hg. ): Charlottenhof, Sr. M. d. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gehörig. Berlin / Potsdam **1854**.

**RIETDORF, Alfred:** Gilly. Wiedergeburt der Architektur. Berlin **1940**.

**RIHA, Karl:** Die Beschreibung der großen Stadt. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur ( ca. 1750 - 1850 ). Bad Homburg / Berlin / Zürich **1970**.

**ROBERTS, Warren:** Jacques Louis David - Revolutionary Artist. Art, politics and the French Revolution. Chapel Hill / London **1993**.

**ROENNEBECK, Thomas:** Stadterweiterung und Verkehr im 19. Jahrhundert. Stuttgart / Bern **1971**.

**ROSENAU, Helen:** The Ideal City in its architectural evolution. London **1959**.

Dies.: Antoine Petit und sein Zentralplan für das Hotel de Dieu in Paris. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXVII, **1964**, S. 228 - 237.

**SANKT PETERSBURG UM 1800.** Ausstellungskatalog. Hg. von der Kulturstiftung Ruhr Essen. Recklinghausen **1990**.



**SAVAGE**, Pierre - Paul: Berlin und Frankreich 1685 - 1871. Berlin **1980**.

**SCHADOW**, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst-und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849. Hg. von Götz Eckardt. Berlin **1987**.

**SCHANZE**, Helmut ( Hg. ): Die andere Romantik. Eine Dokumentation. Frankfurt **1967**.

**SCHICKEL**, Gabriele: Typisierung von Stilwahl im Sakralbau. In: **Nerdinger**, W.( Hg. ): Romantik und Restauration in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825 - 1848. München **1987**, S. 54 - 67.

**SCHILLER**, Friedrich. Sämtliche Werke. Hg. von G.Fricke und H. G. Göpfert. München **1958**.

Karl Friedrich **SCHINKEL**. Berlin und Potsdam. Bauten und Entwürfe. Berlin **1980**.

Karl Friedrich **SCHINKEL**. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog der Staatlichen Schlösser und Gärten und Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin ( West ) **1981**.

Karl Friedrich **SCHINKEL. WERKE UND WIRKUNGEN**. Ausstellungskatalog Martin - Gropius - Bau. Berlin **1981**.

Karl Friedrich **SCHINKEL**. Sammlung **ARCHITEKTONISCHE ENTWÜRFE**. Eine Auswahl von 40 Bildtafeln und erl. Texten aus der Ausgabe Potsdam 1841 - 43. Reprint. Berlin **1981**.

Karl Friedrich **SCHINKEL** 1781 - 1841. Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen Berlin ( Ost ) 1981. Berlin **1982**.

Karl Friedrich **SCHINKEL** - Zwischen Klassizismus und Romantik. 3. Greifswalder Romantik - Konferenz. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst - Moritz - Arndt - Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, XXXI, 2-3, Greifswald **1982**.

Karl Friedrich **SCHINKEL**. Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826. Hg. und komm. von Gottfried Riemann. Mit einem Beitrag von David Bindmann. Berlin **1986**.

Karl Friedrich **SCHINKEL**. Entwurf zu dem kaiserlichen Palast **ORIANDA** in der Krim. Verkleinerte Folio - Ausgabe aus den "Werken der höheren Baukunst" ( 1840 - 42 ), Hg. von der Bauakademie der DDR, Vorwort von H. - J. Kadatz. Berlin **1986**.

Karl Friedrich **SCHINKEL**. Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle. Mit einem Nachwort von Gottfried Riemann. Berlin **1988**.

Karl Friedrich **SCHINKEL** und seine Schule in Schlesien. Vorträge und Berichte des deutsch - polnischen Symposions, Bonn 11. - 15. April 1994. Hg. von Haus Schlesien. Königswinter **1995**.

**INTERNATIONALES KARL - FRIEDRICH - SCHINKEL - SYMPOSIUM ZITTAU 1995**. Vortragsband. Hg. vom Organisationskomitee Schinkel - Symposium Zittau 1995. Zittau **1996**.

**SCHLEGEL**, Friedrich: Theorie der Weiblichkeit. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Winfried Menninghaus. Frankfurt **1983**.

**SCHLOß GLIENICKE**. Bewohner - Künstler - Parklandschaft. Ausstellungskatalog Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten. Berlin **1987**.

**SCHNABEL**, Franz: Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. 4 Bde. Freiburg **1947 - 1951**.

**JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD** 1794 - 1872. Ausstellungskatalog. Leipzig **1994 (a)**.

**JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD** - Zeichnungen. Mit Beitr. von S. Seeliger, H. Sieveking u. N. Suhr. München / New York **1994 (b)**.

**SCHÖNEMANN**, Heinz: Die Lektionen des Jean - Nicholas - Louis Durand und ihr Einfluß auf Schinkel. In: Gärtner, H. ( Hg. ): Schinkel - Studien. Leipzig **1984**, S. 77 - 90.

Ders.: Theaterelemente in Karl Friedrich Schinkels Entwürfen für Charlottenhof. In: Mitteilungen der Pückler - Gesellschaft, NF, 6, **1989**, S. 63 - 78.

Ders.: Für den Genuß des Landlebens. Schinkels "Römische Bäder" im Park von Sanssouci. In: Daidalos 46, **1992**, S. 94 - 102.

Ders.: Der Hippodrom in Charlottenhof. In: Mitteilungen der Pückler - Gesellschaft, 9, NF, Festschrift Sperlich, **1993**, S. 99 - 116.

**SCHÜTZ**, Christiane: Preußen in Jerusalem 1800 - 1861. Karl Friedrich Schinkels Entwurf der Grabeskirche in Jerusalem und die Jerusalempläne Friedrich Wilhelms IV. Berlin **1988** ( Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Beiheft 19 ).

**SEDLMAYER**, Hans: Allegorie und Architektur. In: **Warnke**, Martin ( Hg. ): Politische Architektur in Europa. Köln **1984**, S. 157 - 174.

**SEIBOLD**, Ursula: Zum Verständnis des Lichts in der Malerei J. M. W. Turners. Phil. Diss. Heidelberg **1987**.

**SELBMANN**, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart **1988**.

**GOTTFRIED SEMPER 1803 - 1879**. Baumeister zwischen Revolution und Historismus. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München **1980**.

**SENNETT**, Richard: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Frankfurt **1994**.

Ders.: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin **1995**.

**SIEBURG**, Friedrich: Im Licht und Schatten der Freiheit. Frankreich 1789 - 1848. Stuttgart **1961**.

**SIEFERLE**, Rolf Peter: Entstehung und Zerstörung der Landschaft. In: **Smuda**, Manfred ( Hg. ): Landschaft. Frankfurt **1986**, S. 238 - 265.

**SIEVERS**, Johannes: Karl Friedrich Schinkel. Bauten für den Prinzen Karl von Preußen. Berlin **1942** ( Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, I.3.1 ).

**SIMSON**, Jutta von: Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses. Frankfurt / Berlin / Wien **1976**.

**SMUDA**, Manfred ( Hg. ): Landschaft. Frankfurt **1986**.

**SPERLICH**, Martin: Schinkel als Gärtner. In: Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin ( Hg. ): Festreden Schinkel zu Ehren 1846 - 1980. Berlin **1981**, S. 364 - 392.

Ders.: Nicht Schloß, nicht Villa. In: Schloß Glienicke. Ausstellungskatalog. Berlin **1987**, S. 27 - 31.

**STADT UND UTOPIE**. Modelle idealer Gemeinschaften. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein. Berlin **1982**.

**STAHL**, Fritz: Paris. Eine Stadt als Kunstwerk. Berlin **1929**.

**STAMM-KUHLMANN**, Thomas: König in Preußens großer Zeit. Friedrich Wilhelm III. der Melancholiker auf dem Thron. Berlin **1992**.

**STAROBINSKI**, Jean: 1789. Die Embleme der Vernunft. Paderborn München / Wien/ Zürich **1981**.

**STEINHAUSER**, Monika: Die Leidenschaft für die Tugend. Zur moralischen Theaterdiskussion der französischen Aufklärung. In: **Beutler** u. a.: Kunst um 1800. München **1988**, S. 61 - 80.

**STEMPEL**, Karin: "Fields of remembrance - Gardens of delight". Geschichte in frühen englischen Gärten. Phil. Diss. Marburg **1980**.

**STRECKE**, Reinhart: Schinkel, Heinrich Bürde und das Projekt eines großen Kaufhauses Unter den Linden. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 29, **1992**, S.189 - 222.

**STÜLER**, August: Über die Wirksamkeit König Friedrich Wilhelms IV. in dem Gebiete der Bildenden Künste. Berlin **1861**.

**SÜHNEL**, Rudolf: Der englische Landschaftsgarten in Wörlitz als Gesamtkunstwerk der Aufklärung. Fünf historisch Rundgänge. In: **Weltbild Wörlitz**. Ausstellungskatalog Wörlitz **1996**, S. 67 - 84.

**SUMMERSON**, John: Die Architektur des 18.Jahrhunderts. Stuttgart **1987**.

**SZAMBIEN**, Werner: Architekturdarstellung an der Pariser École polytechnique zu Beginn des 19.Jahrhunderts. In: Daidalos, 11, **1984**, S. 55 - 70.

**TAFURI**, Manfredo / **DAL CO**, Francesco: Architektur der Gegenwart. ( Weltgeschichte der Architektur ). Stuttgart **1977**.

**TEGETHOFF**, Wolf: Landschaft als Prospekt oder die ästhetische Aneignung des Außenraums bei Schinkel, dargestellt an Beispielen aus den "Architektonischen Entwürfen". In: Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag. Husum **1984**, S. 120 - 129.

**THALMANN**, Marianne: Zeichensprache der Romantik. Heidelberg **1967**.

**TIETZE**, Christian: Das Pantheon in Wörlitz. In: **Weltbild Wörlitz**. Ausstellungskatalog Wörlitz **1996**, S. 195 - 206.

**TRAEGER**, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München **1975**.

Ders.: Architektur der Unsterblichkeit in Schinkels Epoche. In: Karl Friedrich Schinkel - Zwischen Klassizismus und Romantik. Greifswald **1982** ( Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst - Moritz - Arndt - Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe XXXI, 1982, 2-3), S. 31 - 35.

Ders.: Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert. Regensburg **1987**.

Ders.: Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche. In: **Beutler**, Christian u. a. (Hg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren. München **1988**, S. 181 - 199.

Ders.: Walhalla. Der Ruhmestempel an der Donau. In: **Ernste Spiele**. Ausstellungskatalog. München **1995**, S. 499 - 501.

**TREUE**, Wilhelm: Gesellschaft, Wirtschaft und Technik Deutschlands im 19. Jahrhundert. München **1975**.

**TUCKERMANN**, Wilhelm Petrus: Schinkels literarische Tätigkeit. In: Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin (Hg.): Festreden Schinkel zu Ehren 1846 - 1980. Ausgew. und eingel. von Julius Posener. Berlin **1981**, S. 202 - 214.

**TUNNEL**. Orte des Durchbruchs. Mit Beitr. von E. Altwasser, O. Donner, B. Fuhs u. a. Marburg **1992**.

**VOGEL**, Hans: Karl Friedrich Schinkel. Pommern. Berlin **1952** (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk 1.5).

**VOGT**, Adolf Max: 19. Jahrhundert (Belser Stilgeschichte im DTV, 10). München **1978**.

**VOLLMERS WÖRTERBUCH DER MYTHOLOGIE** aller Völker. Neu bearb. von W. Binder. Stuttgart 1874. Reprint der Originalausgabe. Leipzig o. J.

**VOSSLER**, Karl: Poesie der Einsamkeit in Spanien. München **1950**.

**WAETZOLDT**, Stephan: Das Schinkel - Haus am Kupfergraben. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 29, **1992**, S. 429 - 443.

**WAGNER-RIEGER**, Renate (Hg.): Historismus und Schloßbau. München **1975** (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 28).

**WARNKE**, Martin (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft. Köln **1984**.

Ders.: Bau und Überbau. in **Hipp**, H. / **Seidl**, E. (Hg.): Architektur als Politische Kultur. Berlin **1996**, S. 12 - 18.

**WATKIN**, David: English architecture. A concise history. London **1979**.

**WEGNER**, Reinhard: Karl Friedrich Schinkel. Die Reise nach England und Frankreich im Jahre 1826. Bearbeitet von Reinhard Wegner. München/Berlin **1990** (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, III.2).

Ders.: Tradition und Moderne im Spätwerk Schinkels. in: **Internationales Schinkel-Symposium Zittau 1995**. Vortragsband. Zittau **1996**, S. 57 - 61.

**WELTBILD WÖRLITZ**. Entwurf einer Kulturlandschaft. Ausstellungskatalog Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium. Hg. von F. - A. Bechtoldt u. T. Weiss. Wörlitz **1996**.

**WESENBERG**, Angelika: Ursprünglichkeit - Der Traum vom Neubeginn. In: **Ernste Spiele**. Ausstellungskatalog. München **1995**, S. 467 - 472.

**WESTFEHLING**, Uwe: Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert. München **1977**.

**WEVER**, Klaus: Karl Friedrich Schinkels Position und Beitrag zur Reform des Theater- raums. In: **Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen**. Ausstellungskatalog Martin - Gropius - Bau. Berlin **1981**.

**WILMS**, Johannes: Nationalismus ohne Nation. Deutsche Geschichte von 1789 - 1914. Frankfurt **1985**.

**WINNEKES**, Katharina: Studien zur Kolonnade. Phil. Diss. Köln **1984**.

**WYSS**, Beat ( Hg. ): Etienne - Louis Boullée. Architektur. Abhandlung über die Kunst. Zürich / München **1987**.

**ZADOW**, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Berlin **1980**.

**ZAGERMANN**, Hans: Studien zur Ikonologie des barocken Treppenhauses in Deutschland und Österreich. Phil. Diss. Tübingen **1975**.

**ZANDER-SEIDEL**, Jutta: Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ( Erlanger Studien, 28. Hg. von D. B. Leistner und D. Peschel ). Erlangen **1980**.

**ZIOLKOWSKI**, Theodore: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen. München **1994**.

**ZUCHOLD**, Gerd - H.: Der Kronprinz als Kloster und Ordensgründer. Die Entwurfszeichnungen Friedrich Wilhelms ( IV. ) zum Kloster "St. Georgen im See". In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, XXIX, **1992**, S. 485 - 507.

Ders.: Die Triumphstraße König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen in Potsdam. Das Triumphtor. Berlin **1994**.